

Fiche technique	1
Réalisateur Buster Keaton, l'homme qui ne rit jamais	2
Genèse Une histoire vraie	3
Genre Le burlesque	4
Affiches Graphisme burlesque	6
Découpage narratif	7
Personnages Le double moteur de Johnnie Gray	8
Récit Sur des rails	10
Mise en scène Une précision d'horloger au service du gag	12
Séquence Le vol de <i>La Générale</i>	14
Échos Éloge de la mécanique	16
Descendance Les héritiers de Keaton	18
Document Buster Keaton fait son autocritique	20

● Rédacteur du dossier

Thomas Salvador est cinéaste, scénariste, acteur dans ses films et pédagogue. Il a réalisé six courts métrages, primés dans de nombreux festivals, et son premier long métrage, *Vincent n'a pas d'écailles*, est sorti en salle en février 2015. Il anime de nombreux ateliers vidéo en milieu scolaire et a longtemps été intervenant pour les dispositifs *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il intervient régulièrement dans des écoles de cinéma comme La Fémis, La Cinéfabrique de Lyon ou encore L'Ecal de Lausanne.

● Rédacteur en chef

Joachim Lepastier est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2009 et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Il a également rédigé les documents pédagogiques sur les films *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller, *De battre, mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard, *Une séparation* d'Asghar Farhadi, *Blow Out* de Brian De Palma (tous ces titres pour *Lycéens et apprentis au cinéma*) et pour *Collège au cinéma*, *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu et *Swagger* d'Olivier Babinet.

Fiche technique



© United Artists

● Synopsis

Johnnie Gray a deux amours dans la vie : *La Générale* (une locomotive à vapeur dont il est le mécanicien) et Annabelle Lee. Alors qu'il retrouve Annabelle pour un rendez-vous galant, la guerre de Sécession éclate avant même leur premier baiser. Pour ne pas passer pour un lâche, Johnnie veut être le premier à s'engager dans l'armée des États confédérés du Sud. Mais l'armée refuse de l'enrôler, le jugeant trop précieux comme mécano. Une seconde désillusion terrasse Johnnie : Annabelle lui annonce qu'elle ne l'embrassera que lorsqu'il portera l'uniforme.

Un an plus tard, Annabelle admire son frère – décoré d'une médaille de guerre – et ignore Johnnie, toujours mécano sans uniforme.

Des espions nordistes, menés par le capitaine Anderson, parviennent à voler *La Générale*. Johnnie se lance à leurs trousses pour récupérer sa locomotive, sans savoir qu'Annabelle y a été faite prisonnière. Il réquisitionne une locomotive de l'armée sudiste et, seul à bord, poursuit sur les rails *La Générale* et ses voleurs. Son habileté, autant que le hasard, lui permettent de déjouer les pièges tendus par les nordistes pour le stopper.

Johnnie réalise bientôt qu'il a dépassé les lignes ennemies. La nuit, un orage éclate, il se réfugie sans le savoir dans le QG des nordistes. Il surprend leur plan d'attaque et découvre qu'ils retiennent sa fiancée prisonnière. À la faveur de la nuit il libère Annabelle et s'enfuit avec elle. Au matin Johnnie décide de reprendre *La Générale*. Un uniforme nordiste sur le dos et avec l'aide d'Annabelle, il récupère sa locomotive. S'engage une nouvelle course poursuite. Johnnie révèle à l'armée sudiste les plans des généraux. Le régiment file contre ses ennemis. La bataille est violente, les tirs soutenus. Johnnie prend part au combat et, jouant de maladrresses heureuses, contribue à la retraite des nordistes.

Les soldats sudistes reviennent en héros à Marietta, mais Johnnie quitte la parade pour prendre soin de *La Générale*. Sous les yeux d'Annabelle, le général promet Johnnie lieutenant. Vêtu de son propre uniforme, Johnnie peut enfin recevoir son baiser d'Annabelle, mais c'est sans compter sur le défilé des soldats que son nouveau rang l'oblige à saluer.

● Générique

LE MÉCANO DE LA GÉNÉRALE (THE GENERAL)

États-Unis | 1926 | 1h20

Réalisation

Buster Keaton, Clyde Bruckman

Scénario

Buster Keaton et Clyde Bruckman, avec une adaptation d'Al Boasberg et Charles Smith. Librement adapté du récit de William Pittenger, *The Great Locomotive Chase* (1863).

Image

Joseph Devereux Jennings, Bert Haines

Lumière

Denver Harmon

Chef mécanicien

Fred Wright

Effets spéciaux

Jack Little

Décors

Fred Gabourie

Musique

Robert Israel

Montage

J. Sherman Kell, Buster Keaton

Production

Joseph M. Shenk et Buster Keaton / United Artist

Distribution

Théâtre du Temple

Formats

1.33, 35 mm, noir et blanc, muet

Sortie

5 février 1927 (États-Unis)

24 février 1927 (France)

2001 (version restaurée)

Interprétation

Buster Keaton

Johnnie Gray

Marion Mack

Annabelle Lee

Glen Cavender

Capitaine Anderson

Charles Smith

Le père d'Annabelle Lee

Frank Barnes

Le frère d'Annabelle Lee

Jim Farley

Général Thatcher

Frederick Vroom

Le général sudiste

Frank Agney

Le recruteur

Joe Keaton

Un général nordiste

Mike Donlin

Un général nordiste

Tom Nawn

Un général nordiste

Réalisateur

Buster Keaton, l'homme qui ne rit jamais

Quasiment né sur scène, Buster Keaton a modernisé les recettes du music-hall en les adaptant à la démesure du cinéma.



© United Artists

● Une enfance à tomber par terre !

Joseph Frank Keaton Junior est né le 4 octobre 1895 (soit l'année de la toute première séance publique de cinéma) dans les coulisses d'un théâtre à Piqua, au Kansas. La légende veut également que le grand prestidigitateur Houdini se soit écrié «*What a BUSTER!*» («*Quel casse-cou!*») après l'avoir vu se relever d'une chute spectaculaire dans les escaliers. Le jeune Keaton, alors âgé de 6 ans, est ainsi surnommé pour l'éternité.

Ses parents, Myra et Joseph Keaton, sont des artistes de music-hall, qui intègrent leur fils à leur numéro dès ses trois ans. Joe Keaton le jette par terre, se sert de lui comme d'un balai pour nettoyer la scène ou encore le balance dans la grosse caisse de l'orchestre. Buster tombe et retombe, impassible, et cette absence d'affect déchaîne le rire des foules, ce qui n'est pas du goût des ligues pour la protection de l'enfance de New York. En 1907, l'une d'elles parvient à faire interdire le show (réputé pour être le plus violent de l'époque) pour une durée de deux ans.

● Premiers films et apprentissage

En 1917, Buster est repéré à New York par le producteur Joseph Schenk, directeur de la Comique Film Corporation qui produit les films de la plus célèbre star burlesque de l'époque: Roscoe «Fatty» Arbuckle. Buster est engagé comme comparse et faire-valoir de Fatty («le Gros» en français). Il devient vite un pilier de ses courts métrages (15 films entre 1917 et 1919), pour lesquels il invente de nombreux gags. La complémentarité de Fatty (le gros grand à l'humour régressif et destructeur) et de Buster (le petit athlétique «innocent» qui lutte pour trouver sa place dans le monde) fera le succès de ces films. Keaton apprend avec lui les ficelles du métier de cinéaste. Quand ce dernier quitte le studio, Joseph Schenk fonde le Studio Keaton, pour lequel Keaton réalisera et interprétera une vingtaine de courts métrages, dont le premier, *La Maison démontable* (*One Week*) en 1920, est l'une des nombreuses merveilles.

● Longs métrages et consécration

Entre 1923 et 1928, Keaton va signer dix longs métrages avec sa compagnie, et presque autant de chefs-d'œuvre, parmi lesquels *Le Mécano de La Générale* en 1926. Avec sa mise en scène aussi simple que savante et son propre corps qu'il malmène en le confrontant à la réalité (et à la dureté) des hommes et du monde, il construit une œuvre poétique et d'une grande singularité.

Pour l'aider dans son travail, Keaton peut compter sur la complicité d'une équipe réduite: le producteur Schenk, Eddie Cline et Clyde Bruckman qui le seconderont à la

● Filmographie sélective

Courts métrages (coréalisés par Buster Keaton et Edward F. Cline)

- 1920 *La Maison démontable* ; *Voisins-Voisines*
- 1921 *Malec chez les fantômes*
- 1922 *Frigo déménageur* ; *Frigo à l'Electric Hôtel*
- 1923 *Malec aéronaute* ; *Le Nid d'amour*

Longs métrages

- 1923 *Les Trois Âges* (coréalisé par Edward F. Cline) ; *Les Lois de l'hospitalité* (coréalisé par John G. Blystone)
- 1924 *Sherlock Junior, détective* ; *La Croisière du Navigator*
- 1925 *Les Fiancées en folie*
- 1926 *Le Dernier Round* ; *Le Mécano de La Générale* (coréalisé par Clyde Bruckman)
- 1927 *Sportif par amour* (coréalisé par James W. Horne)
- 1928 *Cadet d'eau douce* (coréalisé par Charles Reisner)
- 1928 *Le Caméraman* (coréalisé par Edward Sedgwick)

Rôles tardifs notables

- 1950 *Boulevard du crépuscule* de Billy Wilder
- 1951 *Les Feux de la rampe* de Charlie Chaplin
- 1964 *Film* d'Alan Schneider et Samuel Beckett
- 1965 *L'Homme du rail* de Julian Biggs

réalisation. Keaton est également connu pour aborder son travail de manière collective, faisant participer toute son équipe (du producteur jusqu'au balayeur, comme il aime à le préciser) aux séances de travail sur le scénario.

Pour *Le Mécano*, pas moins de quatre personnes sont citées pour le scénario et Clyde Bruckman est crédité comme coréalisateur. L'engagement physique (et souvent dangereux) de Buster dans la plupart des plans nécessite une sorte de garde-fou, un regard extérieur. Le film n'en reste pas moins un film de Keaton, puisqu'avec son corps il en insuffle le rythme et l'énergie au cœur de chaque plan.

● L'imminence du parlant, et du déclin...

Le Mécano de La Générale sort en 1926, soit un an avant *Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland, le premier film parlant commercial. Cette révolution cinématographique sera un coup de massue pour de nombreux acteurs du muet (John Gilbert, dont la voix haut perchée ne collait pas à son image virile) et particulièrement du burlesque, cet art si corporel. Keaton, qui a passé sa vie à s'exprimer par l'image et le corps, peinera lui aussi à s'emparer de ce nouvel outil. Chaplin parviendra à y résister un temps (et même à s'en moquer dans *Les Lumières de la ville* en 1931) puis s'adaptera à ce changement. Un film mythique raconte ce moment de bascule du débarquement du parlant: *Chantons sous la pluie*, 1953, de Stanley Donen et Gene Kelly (dont une séquence célèbre montre la leçon de diction que doivent prendre les comédiens). Un film plus récent, *The Artist* de Michel Hazanavicius (2011), évoque lui aussi les difficultés d'adaptation d'une star du muet en 1927.

Cette nouvelle donne technologique s'ajoute à une autre catastrophe pour Keaton, la signature en 1928 d'un contrat avec le grand studio MGM. Il perd alors sa liberté de création et ses précieux collaborateurs. Cette «erreur de sa vie» selon lui, se traduit par le début d'une longue série d'échecs et d'une période très difficile pour ce créateur unique.

Jusqu'à sa redécouverte tardive, Keaton n'est plus que l'ombre de lui-même. Il apparaît dans des films ou des shows télé souvent médiocres, et souvent comme second rôle, ainsi que dans quelques numéros de cirque.

Il recevra en 1959 un Oscar spécial pour sa contribution à l'art cinématographique. En France c'est la Cinémathèque française qui lui rendra, en 1962, un hommage en sa présence. Il sera célébré de nouveau dans le monde entier, et mourra quatre ans plus tard en Californie, en février 1966. Le critique Serge Daney dira alors: «*Keaton est entré in extremis au panthéon des grands cinéastes.*» ■

Genèse

Une histoire vraie

Le Mécano de La Générale est l'un des rares films de Keaton situé dans un contexte historique précis, ce qui n'est pas sans incidence sur son inspiration.

De 1861 à 1865, la guerre de Sécession fait rage aux États-Unis. Elle oppose les États unionistes du Nord, dirigés par Abraham Lincoln, aux États confédérés du Sud, menés par Jefferson Davis. L'Union soutient une politique protectionniste et souhaite la libération des esclaves noirs, quand la Confédération s'accroche au travail de ces esclaves pour son économie reposant sur l'exportation du coton. Cette guerre civile fera plus de 600 000 morts et permettra, après la victoire du Nord, la libération de quatre millions d'esclaves noirs. L'intrigue du *Mécano de la Générale* se situe au tout début de cette guerre.

● Un film de guerre authentique

Le film s'inspire d'une histoire vraie, connue sous le nom de «raid d'Andrews». En 1862 en Géorgie, un commando d'une vingtaine de soldats nordistes vole la locomotive *The General* à l'armée sudiste, afin de bloquer le ravitaillement de leur bastion Chattanooga. Deux (ou trois, selon les sources) mécaniciens sudistes, au premier rang desquels William Alexander Fuller, se lancent à leur poursuite. Le plan nordiste finit par échouer, et neuf hommes sont pendus. William Pittenger, l'un des rescapés, écrit en 1893 le récit de cette aventure dans *The Great Locomotive Chase*.

Soixante-cinq ans après les faits, Clyde Bruckman lit ce roman et voit dans cette course-poursuite épique et mécanique une histoire idéale pour Buster Keaton, qui s'enthousiasme à son tour pour le projet.

Obsédés par l'idée de coller à la réalité, Keaton et Bruckman s'inspireront pour leur «reconstitution» des photographies de Matthew Brady, le grand photographe de la guerre de Sécession.

● La superproduction

Ce souci de réalisme fait du *Mécano de la Générale* le film le plus cher de Keaton. Nous pensons bien sûr aux milliers de figurants en costume et à l'emploi de trains d'époque. Keaton ira jusqu'à chercher deux locomotives ayant servi pendant la guerre et fera construire une reproduction de la *Texas* pour l'envoyer sombrer dans la rivière. Cette scène (filmée par six caméras pour ne pas risquer de rater la prise !) est réputée la plus chère du cinéma muet (42 000 dollars). Le coût total du film s'élève à 750 000 dollars, contre 385 000 pour *La Croisière du Navigator*, un autre de ses gros budgets.

Notons que les films historiques muets ont le plus souvent l'histoire comme sujet et non comme toile de fond (tel *Naissance d'une nation* (1915), de D. W. Griffith, se déroulant à la même période). *Le Mécano de La Générale* dénote ici, avec une lourde production au service d'un héros romantique et maladroit.

● Le point de vue de Keaton

La principale adaptation que fait Keaton par rapport au roman (outre l'ajout de la romance avec Annabelle) est d'adopter le point de vue sudiste. Il part pour cela du principe que, dans l'inconscient américain, le Sud inspire la sympathie des perdants et que seuls les bleus peuvent jouer de mauvais tours. Il ne s'interdit cependant pas de brouiller les pistes en faisant endosser à Johnnie l'uniforme des deux camps, sans doute une manière d'induire une «neutralité» du personnage comme du metteur en scène.

Cette volonté de ménager les sensibilités n'empêche pas le cinéaste d'affirmer son regard sur cette guerre fratricide, en en dénonçant l'absurde brutalité. On pense notamment à ce général affirmant à ses hommes que le pont n'est pas assez brûlé pour stopper la locomotive [01:05:20], et à son regard impassible après qu'elle se soit retrouvée dans la Rock River. Les cadavres s'accumulent dans la bataille finale, et le gag des soldats qui tombent autour de Johnnie comme des mouches (ou des soldats de plomb) ne fait pas oublier que la mort est présente, et bien réelle.

● Du fiasco à la redécouverte

Le Mécano de La Générale est un échec financier, aux États-Unis comme en France. On reproche à Keaton – seul avec sa locomotive – son narcissisme, et la longueur, si ce n'est le simplisme, de ce voyage aller-retour. Et puis l'association de la comédie à ce conflit douloureux ne passe pas non plus. Soixante ans après, la blessure est encore trop vive. Les propriétaires de la véritable *Générale* avaient d'ailleurs refusé de la lui prêter en comprenant qu'il voulait faire une comédie. *Le Mécano de La Générale* ne tient qu'une semaine à l'affiche au lieu de trois ou plus pour ses autres films.

Le film est aujourd'hui considéré comme l'un des plus beaux de son auteur, et tout simplement l'un des plus beaux de l'histoire du cinéma. ■

● Johnnie est-il encore Buster ?

Keaton acteur est reconnaissable au premier coup d'œil à son visage impassible, son teint blanc et son regard souligné de noir. Il faut pourtant un temps d'adaptation lorsque l'on découvre Johnnie aux commandes de sa locomotive, tant Buster ne ressemble pas à ses autres personnages. Cette différence n'aurait-elle pas d'ailleurs troublé les spectateurs venus retrouver «leur» Buster, et contribué à l'échec du film à sa sortie ?

Pour approfondir la connaissance du cinéma de Keaton, il serait intéressant de comparer Johnnie Gray à la figure iconique de Buster telle qu'elle s'est dessinée au fil de son œuvre.

En partant de quelques films ou séquences emblématiques, les élèves pourraient commencer par dresser un portrait-robot de la figure keatonienne, en relevant ses attributs (son costume de ville, sa chemise blanche, son pantalon large, sa cravate noire, ses cheveux courts et bien sûr son fidèle canotier) et ses traits de comportement (sa démarche, sa maladresse et son agilité, sa rapidité d'action, son rapport aux autres, à l'ordre etc). On notera que cette figure, reconnaissable entre mille, persiste dans son œuvre alors même que Keaton, contrairement à de nombreux burlesques, a joué des personnages de milieux sociaux et de professions très variés, allant du projectionniste passionné à l'héritier oisif, du vagabond miséreux à l'apprenti marinier.

Les élèves pourront ensuite noter en quoi ce Johnnie est différent de Buster : ses cheveux longs et libres et bien sûr son costume, qui varie de séquence en séquence tout en étant historiquement déterminé.

On s'interrogera avec eux sur les raisons de ces différences : le souci de réalisme lié à l'adaptation d'un récit historique et les «contraintes» qu'il impose, à l'opposé d'un pur récit de fiction. On finira par identifier ce qui rapproche cependant Johnnie de Buster, notamment sa capacité de réaction et d'adaptation, ou son rapport aux femmes.



Genre

Le burlesque

Keaton est l'un des maîtres du comique du corps et des déplacements, mais ce genre est aussi peu facile à définir que ses protagonistes sont prompts à courir dans tous les sens.

Il est courant de limiter le genre burlesque aux films dont le ressort comique est corporel et visuel, et dont l'âge d'or se clôt avec l'arrivée du cinéma parlant. Mais cette définition exclut trop rapidement de grands artistes qui, à la suite du muet, ont eu le verbe et la parole comme moyens comiques [cf. *Descendance*, p. 18]. De plus, le burlesque a la capacité de s'emparer d'autres genres plus définis tels que le western, la romance, le film d'espionnage et d'autres encore.

● Des origines au cinéma

Le terme burlesque vient de l'italien *burla*, la farce, qui a donné *burlasco*, désignant au 18^e siècle un genre littéraire parodique qui aborde des sujets nobles dans un style populaire. On trouve au burlesque, pour sa version scénique, des racines dans la *commedia dell'arte*, d'où il tire le goût de l'improvisation, l'importance des archétypes et des coups de bâton! Cette tradition théâtrale a influencé la pantomime anglaise du 19^e siècle (plus spectaculaire, violente et «irrationnelle»), qui a elle-même influencé les numéros de music-hall, dont Chaplin et Keaton sont tous deux issus.

Le burlesque est contemporain de la naissance du cinéma: l'un des tous premiers films des frères Lumières, *L'Arroseur arrosé* (1895), n'est-il pas construit sur un gag? C'est d'ailleurs en France que le genre se codifie et se popularise. D'abord avec des courts métrages aux scénarios rudimentaires, au comique destructeur et chaotique (les films

de Jean Durand, les personnages de Zigoto, Onésime ou Calino). Ensuite avec Max Linder, qui délaisse ces pitreries régressives pour des gags plus élaborés. Première star mondiale du burlesque, exilé à Hollywood et admiré par Chaplin, Linder et son personnage de séducteur élégant inspirent l'acteur et producteur Mack Sennett, qui développe le genre aux États-Unis. C'est là qu'il connaîtra son âge d'or, d'autant plus que la Première Guerre mondiale met un terme à l'explosion du burlesque français.

Les années 1910 voient l'avènement du *slapstick* («le coup de bâton»), caractérisé par des chutes, des coups, de l'extravagance, un rythme effréné et un goût pour l'absurde. Le passage au long métrage dans les années 1920 impose aux récits, pour ne pas lasser le spectateur, une dramaturgie plus élaborée, et donc des personnages plus complexes.

● Le burlesque de Keaton et l'art de l'espace

En quittant Fatty Arbuckle [cf. *Genèse*, p. 3], Keaton remplace la tarte à la crème et la chute sur les fesses par un art plus savant et précis, empruntant aux lois de la mécanique et de la physique [cf. *Récit*, p. 10]. Sa mise en scène repose principalement sur son travail sur l'espace: les personnages se définissent par leur rapport à leur environnement et leur adaptation à ce qu'il recèle de pièges ou de potentialités, comiques ou tragiques. C'est souvent le décor lui-même qui offre au personnage la solution à une difficulté: une fenêtre par laquelle plonger, une perspective par où s'enfuir, un arbre sur lequel sauter. Ce travail de l'espace réclame l'usage du plan large. Souvent saisissant esthétiquement (picturalement même), il permet de mieux appréhender l'environnement direct du héros. Qu'il court pour échapper à un ennemi ou escalade un immeuble pour retrouver son amoureuse, nous avons peur pour et avec lui puisque la distance qu'il parcourt ou le vide sous ses pieds nous apparaissent bien réels.

Le plan large permet aussi à Keaton de jouer sur les échelles et de laisser libre cours à son « obsession » pour le rapport menaçant entre l'un et le multiple : le héros solitaire poursuivi par une multitude qui envahit tout le champ, que ce soient des policiers (*Frigo déménageur*, 1922), des vaches (*Ma vache et moi*, 1925), des rochers et des prétendantes au mariage (*Les Fiancées en folie*, 1925). Ce goût des grands espaces appelle le décor naturel, dont Keaton fait un usage novateur et qu'il préfère à l'artificialité du studio. Le décor naturel offre une dimension cosmique à l'action (les éléments se déchaînent), tout en lui offrant un gage de « vérité », à l'image des cascades que Keaton exécute lui-même, parfois au péril de sa vie (il manque de se noyer dans *Les Lois de l'hospitalité*, se brise une vertèbre dans *Sherlock Junior*, se casse le nez dans *Cadet d'eau douce*, est assommé par le canon du *Mécano de la Générale*...).

Si le résultat prodigieux des gags et des morceaux de bravoure est souvent attribué à la chance pour le personnage, il est au contraire le résultat d'une méticulosité extrême et d'une savante ingénierie de la part du metteur en scène Keaton. Sa précision d'horloger lui permet aussi de combiner l'espace et le temps pour proposer un jeu à vitesses multiples (accélération fulgurantes, figements, suspensions...), qui lui aussi concourt à la poésie de ce cinéaste unique.

● Chaplin le grand rival

Le plus célèbre acteur-cinéaste burlesque est bien sûr Charlie Chaplin, dont le personnage de Charlot reste à ce jour le plus iconique de l'histoire du cinéma. Chaplin et Keaton ont souvent été comparés, voire mis en compétition. Mais il n'est pas nécessaire, pour apprécier leur génie, de choisir entre le burlesque mathématique, abstrait voire « froid » de Keaton, et celui plus « généreux » et thématiquement riche de Chaplin. Ce dernier a créé un personnage-type qui a su persévérer dans le temps car plus en phase avec des questions sociales et politiques, plus expressif aussi et donc psychologiquement plus accessible. Son rapport à l'espace est d'ailleurs différent de celui de Keaton : Charlot le marginal, l'immigré, s'incruste dans le plan, s'y accroche pour survivre, quand Buster le pionnier têtu doit conquérir l'espace en profondeur, explorer ses possibles en long et en large. Notons qu'en incarnant l'un le pionnier, l'autre l'immigré, ils représentent deux figures constitutives de l'Amérique.

« Pour moi, il y a toujours eu une différence fondamentale : le vagabond Charlot était un marginal, avec une mentalité de marginal.

Sympathique mais prêt à voler à la moindre occasion.

Mon petit personnage était travailleur et honnête. »

Buster Keaton

Les deux hommes s'appréciaient, même si Keaton regrettait les sympathies communistes de Chaplin. Et c'est à l'initiative de ce dernier qu'ils sont réunis une seule fois à l'écran dans le dernier film américain de Chaplin, *Les Feux de la rampe* (1952), le temps d'un merveilleux duo comique. On dit que Chaplin se serait inspiré de la fin de carrière de Keaton pour son personnage de vieux clown.

● Les autres contemporains de Keaton

L'âge d'or du burlesque ne se résume pas à Keaton et Chaplin. Harold Lloyd connut en son temps presque autant de succès que Chaplin. Il partageait avec Keaton un jeu très athlétique et le goût des moyens de transport. Mais si le comique keatonien est davantage bucolique, et donc horizontal (l'horizon du pionnier), celui de Lloyd, homme de la foule et des loisirs, est plus urbain et vertical. Surgissant à

l'époque où les villes américaines s'étirent en hauteur, il tire profit des vertiges des échafaudages et des gratte-ciels, comme en témoigne l'une des images les plus connues de l'histoire du cinéma, tirée de *Safety Last!* (1923), où il est suspendu aux aiguilles d'une horloge.

Moins connu mais passionnant, Harry Langdon inventa le temps de quelques films (souvent réalisés par Frank Capra, appelé à devenir l'un des grands cinéastes classiques américains) un personnage toujours distrait, la tête dans la lune et les pieds qui se prennent partout. Comment ne pas citer aussi Laurel et Hardy, duo tout en contraste dont le burlesque catastrophique devait aboutir à la plus grande bataille de tarte à la crème de l'histoire, *La Bataille du siècle*, réalisée en 1927 par Clyde Bruckman, coréalisateur du *Mécano de la Générale*. Enfin, il faut évoquer Mabel Normand, la seule femme à s'être imposée dans ce genre exclusivement masculin autrement que comme comparse.

On notera pour terminer le rôle capital qu'ont joué les producteurs dans le développement du genre. Le plus important reste Mack Sennett, le père du *slapstick*, mentor de Chaplin et de Keaton, qui en 1915 produisait plus de deux films par semaine et un total de 1500 films entre 1915 et 1935. Son rival fut Hal Roach, qui a lancé Laurel et Hardy et Harold Lloyd. Moins frénétique que Sennett, il développe un humour moins immédiat, appelé le *slow burn*, le gag à retardement, qui décline les possibilités d'une situation comique en jouant sur l'étirement du temps. ■

● Autour du burlesque

En quittant l'économie narrative des courts-métrages, les films burlesques s'inspirent d'autres genres plus narratifs afin de tenir sur la longueur. Chaplin fera noce avec le mélodrame, quand Keaton est davantage du côté de l'aventure. *Le Mécano de La Générale* est un drôle de mélange des genres : on demandera aux élèves de lister les genres en présence (le burlesque, donc, pour le ton comique et l'esthétique générale, mais aussi le film de guerre, d'aventures historiques, la romance). On pourra également se demander avec eux si d'autres films font aujourd'hui se croiser autant de genres.

Keaton est réputé pour son visage de marbre, mais n'en est pas moins expressif.

On pourra demander aux élèves de se prêter au jeu suivant : ils commencent par lister les émotions et les états qu'ils connaissent (inquiétude, attente, envie, etc.) qu'ils noteront sur un papier. Ensuite, un élève tire au sort un de ces papiers. En s'efforçant de ne pas jouer de son visage, ou même en portant un masque blanc neutre, il tentera de faire deviner l'émotion tirée par la simple attitude-posture de son corps.

Un autre jeu consiste, à l'inverse, à faire deviner un sentiment assis derrière une table, immobile, par la seule expression de son visage.

Enfin, nous pourrions pointer les libertés que prennent les films muets avec le « son » du film. La mise en scène part parfois du principe que lorsque le personnage ne voit pas l'origine d'un son, il ne l'entend pas non plus... On demandera ainsi aux élèves (sans les prévenir de quoi il s'agit) d'observer attentivement certaines séquences et de découvrir ces « aberrations » impossibles à imaginer dans le cinéma sonore : le vol de *La Générale* que Johnnie met du temps à découvrir [00:14:41] ; le fracas de la chute du wagon [00:24:33] ; la locomotive qui redémarre dans le dos de Johnnie [00:26:34] ; la chute de la bûche enflammée et l'embrasement du pont [00:59:45].

Affiches Graphisme burlesque

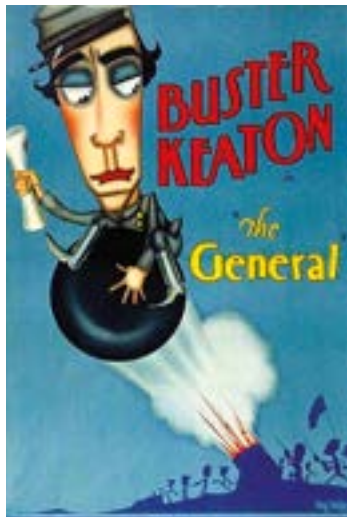
Les différentes affiches du film mettent chacune l'accent sur l'une de ses dimensions, sans révéler toute la complexité de l'œuvre.

De gauche à droite :

Affiche américaine, 1926 © United Artists

Affiche américaine, 1926 © United Artists

Affiche russe, 1929 © D.R.



C'est le propre des films de patrimoine que d'avoir connu une multitude d'affiches au gré de leurs ressorts. S'il est impossible de dresser un inventaire exhaustif des différentes affiches du *Mécano de La Générale*, une simple recherche Internet permettra de se rendre compte de la diversité des approches.

Avec le burlesque et Keaton en particulier, un lien fort existe entre l'art graphique de l'affiche et le film en lui-même. Comme on le verra plus tard, il est possible d'analyser le film par sa structure géométrique, aussi bien dans son ensemble [cf. *Récit*, p. 10] que dans les dynamiques de chacun de ses plans [cf. *Mise en scène*, p. 12]. Chaque photogramme est, pour ainsi dire, une composition graphique en mouvement.

Créer une affiche pour Buster Keaton, c'est donc se situer dans une évidente filiation artistique. Choisissons deux affiches américaines, datant de la sortie du film en 1926 et une autre, soviétique, datant de 1929. Il sera intéressant d'attirer l'attention des élèves sur les caractéristiques graphiques de chacune, qui mettent un accent différent sur certaines caractéristiques du film.

● Univers de cirque

Les deux affiches américaines, produites par le studio United Artists, évoquent volontairement un univers déréalisé et plutôt enfantin. Sur un fond bleu clair, c'est tout d'abord le visage émacié de Keaton que l'on remarque. Dans les deux cas, le portrait est stylisé, proche de la caricature. Gros visage sur petit corps : Keaton est transformé en lutin équilibriste qui se joue de deux situations périlleuses. Sur une affiche, il est assis sur un boulet de canon en propulsion. Sur l'autre, il chevauche une locomotive lancée à pleine vitesse, tenant dans ses bras une Annabelle plus petite que lui. Les deux affiches font référence au monde du cirque : l'homme-canon et le funambule. Si les dessins sont volontairement disproportionnés, ils disent cependant une réalité de la mise en scène qui précisément ne cesse de jouer avec les distorsions d'échelle, en alternant gros plans et plans très larges ou en jouant sur des inadaptations « trop grand » ou « trop petit » [cf. *Mise en scène*, p. 12]. On pourra s'interroger avec les élèves sur le genre cinématographique que chaque affiche met en avant : film de guerre et/ou d'aventure pour l'affiche « homme-canon », film romantique pour l'affiche « locomotive ». Pourquoi privilégier un genre par rapport à l'autre ? À leur tour, les élèves peuvent-ils imaginer une affiche qui combinerait ce mélange des genres ?

● Keaton Pierrot

L'affiche russe, a été composée par un duo de frères graphistes, Georgi et Vladimir Stenberg, en 1929. La composition d'ensemble se fait plus grave et équilibrée. Là encore, Keaton est mis en avant par son visage, mais sans volonté d'exagération. Au contraire, le portrait nettement plus réaliste insiste sur la dimension mélancolique du personnage. Le visage est la seule partie du corps soigneusement dessinée avec ombres et relief, tandis que le reste du corps est à l'état de silhouette. Par ailleurs, l'affiche se permet de nombreuses libertés par rapport au contexte du film. Les uniformes militaires sont totalement évacués. Il est vrai que nous sommes en URSS, territoire où il peut être délicat d'évoquer l'histoire des États-Unis. Autre surprise de taille : la locomotive est reléguée au second plan, à la taille d'un jouet, tandis que Keaton chevauche une draineuse (qui dans le film n'est utilisée que pour une scène ponctuelle). Il n'y a pas de Johnnie sur l'affiche, mais la simple figure de « Buster Keaton », dont le nom est répété à l'infini sur ses habits, créant ainsi un certain effet de camouflage, discrète façon d'évoquer sa dimension caméléon (il sait se transformer en soldat d'un camp ou d'un autre). Cette façon d'utiliser les lettrages au-delà de leur seule signification, comme de purs motifs graphiques, est typique d'un jeu pictural avant-gardiste, d'autant plus que l'affiche confronte plusieurs alphabets (le titre et le nom de l'acteur étant écrits en cyrillique).

La composition d'ensemble tient du collage, où les éléments peuvent avoir plusieurs significations. Ainsi, les rails sont stylisés en une ligne horizontale coupant l'affiche dans le tiers inférieur et qui passe par les mains de Keaton. Plutôt que des rails ou une voie ferrée, cette ligne peut aussi être une longue tige grâce à laquelle Keaton se maintient en équilibre. Enfin, dans l'angle supérieur droit de l'image, apparaît le visage d'Annabelle, tenant à la main un bouquet de fleurs. Telle une princesse retenue prisonnière, elle est l'objet de la rêverie de Buster Keaton.

Cette affiche s'abstrait des éléments narratifs du film, ne fait référence à aucun code cinématographique précis. Elle propose une composition plus globale autour du personnage même de Keaton. Avant d'être un « soldat malgré lui » ou un mécanicien faisant corps avec sa machine, il est un Pierrot amoureux et funambule. On pourra attirer l'attention des élèves sur la parenté entre cette affiche et certaines œuvres de Fernand Léger (*Les Belles Cyclistes* en 1944, ou *Les Constructeurs* en 1950), dont la stylisation et la poésie des corps et des machines sont assez proches. On pourra également leur demander ce qu'ils pensent de ce choix de ne pas directement se référer à l'intrigue du film, pour davantage se consacrer à la figure même de Buster Keaton. ■

Découpage narratif

Ce découpage est indépendant de celui proposé sur le DVD édité par Lobster.

- 1 LES DEUX AMOURS DE JOHNNIE**
00:00:00 – 00:04:03
Johnnie, le mécanicien de *La Générale*, a deux amours : sa locomotive et Annabelle. En pause dans la ville de Marietta il retrouve sa promise pour un rendez-vous galant.
- 2 L'ANNONCE DE LA GUERRE**
00:04:04 – 00:05:21
Les amoureux sont interrompus avant leur premier baiser par le frère d'Annabelle, qui annonce le bombardement de Fort Sumter. La guerre de Sécession est déclarée. Le frère entend être le premier à s'engager contre les nordistes. Le sang de Johnnie ne fait qu'un tour : il ira à la guerre lui aussi. En récompense de sa bravoure, il reçoit un baiser qui le renverse, et fonce au bureau de recrutement.
- 3 PAS D'ENGAGEMENT POUR JOHNNIE**
00:05:22 – 00:11:03
L'armée refuse de recruter Johnnie, le jugeant plus utile comme mécanicien. Il passe pour un lâche aux yeux d'Annabelle, qui refuse de lui parler tant qu'il ne portera pas l'uniforme.
- 4 UN AN PLUS TARD**
00:11:04 – 00:13:25
Un an plus tard, la guerre est aux portes de Marietta. Le général nordiste Thatcher et son espion, le capitaine Anderson, fomentent un plan pour voler *La Générale* aux sudistes et faire sauter les ponts derrière eux. Annabelle admire son frère, blessé à la guerre et décoré d'une médaille, et ignore Johnnie, toujours mécano en civil.
- 5 LE VOL DE LA GÉNÉRALE ET LE DÉBUT DE LA POURSUITE EN SOLITAIRE**
00:13:26 – 00:18:16
Johnnie conduit *La Générale* avec à son bord Annabelle, qui va rendre visite à son père. Le capitaine Anderson et ses hommes profitent de la pause déjeuner pour voler *La Générale* qu'il croit vide. Mais ils capturent Annabelle, qui y était retournée chercher un foulard. Johnnie se lance seul à la poursuite de la locomotive, à pied, en draisine ou en vélo. Il réquisitionne le train d'une garnison sudiste, et se retrouve à nouveau seul poursuivant, aux commandes de la locomotive.
- 6 ATTAQUE ET CONTRE-ATTAQUE**
00:18:17 – 00:28:13
Johnnie arrime à sa locomotive un énorme canon qu'il peine à manipuler. Il manque de se faire sauter lui-même, mais réussit à inquiéter les voleurs de *La Générale*, qui pensent être poursuivis par des militaires nombreux et organisés. En réponse, les fuyards lui tendent de multiples pièges. Avec chance et adresse, Johnnie dégage les obstacles qui se dressent sur les rails.
- 7 EN TERRITOIRE ENNEMI**
00:28:14 – 00:32:00
Tout à sa poursuite, Johnnie ne voit pas qu'il dépasse l'armée sudiste en déroute, ni même l'armée nordiste victorieuse. Caché dans sa locomotive, il s'enfonce au-delà des lignes ennemies. Le capitaine Anderson et ses hommes le bombardent de poutres depuis un pont. Johnnie se sort sain et sauf de ce guet-apens, mais les nordistes découvrent qu'il est seul à les poursuivre. Isolé en territoire ennemi, Johnnie n'a d'autre option que d'abandonner la locomotive.
- 8 UNE NUIT CHEZ LES BLEUS**
00:32:01 – 00:40:44
Surpris par la nuit, Johnnie se réfugie sans le savoir dans le quartier général des nordistes et surprend leur plan d'attaque contre les sudistes. Il reconnaît aussi la voix d'Annabelle, qu'il découvre être prisonnière de ses ennemis. Il la sauve et s'enfuit avec elle sous une pluie diluvienne. Annabelle reconnaît le courage de son sauveur.
- 9 REPRISE DE LA GÉNÉRALE**
00:40:45 – 00:45:26
Au réveil, Johnnie et Annabelle réalisent qu'ils sont proches du camp des sudistes. Johnnie repère *La Générale* et décide de la reprendre. Vêtu d'un uniforme nordiste volé, il s'imisce parmi les soldats et dissimule Annabelle dans un wagon. Annabelle détache le wagon, Johnnie assomme le capitaine Anderson qui se trouve à bord de *La Générale* et la reprend au nez et à la barbe de ses ennemis.
- 10 TRAJET RETOUR**
00:45:27 – 01:00:44
S'engage une course poursuite dans le sens du retour. C'est au tour de Johnnie, aidé par Annabelle, de tout tenter pour se débarrasser des nordistes partis à leurs trousses sur un autre train. Les deux héros sabotent un aiguillage et arrivent au pont de Rock River, qu'ils laissent en feu derrière eux.
- 11 RETOUR À MARIETTA**
01:00:45 – 01:03:58
Portant l'uniforme de l'ennemi, Johnnie se fait accueillir par les sudistes par des coups de feu. Il enfile un uniforme sudiste avant d'arriver à Marietta, où il avertit le commandement des plans d'attaque de l'ennemi. Johnnie, submergé par la frénésie de la mobilisation, récupère une épée trop grande pour lui et part après le régiment.
- 12 JOHNNIE S'EN VA EN GUERRE**
01:03:59 – 01:10:26
Les nordistes remettent leur locomotive en marche. Un général estime que le train peut emprunter le pont malgré le feu qui le dévore. Le train s'y engage, le pont s'effondre sous son poids et le train finit dans l'eau de la rivière. Johnnie rejoint le front et, galvanisé par l'épée de commandement qu'il a ramassée, s'agite et donne des ordres dans tous les sens. Par un enchaînement d'heureuses maladroites, il contribue au repli des nordistes.
- 13 HÉROS DU JOUR**
01:10:27 – 01:14:35
Les troupes sudistes rentrent victorieuses à Marietta. Johnnie retourne s'occuper de sa machine. Il y retrouve le capitaine Anderson qu'il va livrer à l'état-major. Sous les yeux d'Annabelle et de son père, le général sudiste ordonne à Johnnie de quitter son uniforme emprunté. Craignant la honte de n'être pas digne d'appartenir à l'armée, Johnnie est rhabillé par le général d'un uniforme neuf de lieutenant, signe de son engagement tant espéré.
- 14 LE BAISER TANT ATTENDU**
01:14:35 – 01:18:50
Enfin soldat, Johnnie peut maintenant recevoir son baiser d'Annabelle. Il embrasse Annabelle tout en saluant d'un geste mécanique le régiment qui vient le féliciter.



Personnages

Le double moteur de Johnnie Gray



Le trajet du film, avec sa structure symétrique, peut sembler évident, mais l'entremêlement des enjeux rend les personnages plus complexes qu'il n'y paraît.

Dans un film muet, les personnages sont le plus souvent caractérisés par leur apparence et leurs actions. Mais dans *Le Mécano de La Générale*, un intertitre nous donne d'emblée une indication sur Johnnie Gray : « *Il y a deux amours dans sa vie, sa locomotive et...* ». Et Annabelle.

Mettre ainsi sur un pied d'égalité une machine et une femme peut sembler saugrenu, mais c'est ici une indication essentielle quant à la trame du film. Les destins de l'une et l'autre sont liés dans une sorte de triangle amoureux, que le récit aura pour tâche de dénouer.

● L'entremêlement des amours

Dès le premier plan du film, Johnnie a un rapport concret et immédiat à sa locomotive qu'il pilote (amoureulement à en croire son geste, presque une caresse, pour la dépousiérer). Son rapport à Annabelle, qui nous est présentée en photo dans un médaillon, semble quant à lui de l'ordre de l'intention, voire du fantasme. Il faudra donc à Annabelle acquérir la matérialité qu'elle n'a pas au début du film. De même qu'il faudra à la locomotive, à qui est conféré un statut de personnage – elle est d'ailleurs personnifiée par un nom, « La Générale » – retrouver sa juste place, à savoir être littéralement un moyen de transport (notamment amoureux...).

Cet état des choses est chamboulé dès lors qu'Annabelle oppose une condition (son enrôlement dans l'armée) au

désir de Johnnie, et que sa locomotive est volée : notre héros se retrouve mis à distance de l'amour qu'il poursuit, et dépossédé de celui jusque-là acquis. Cette double poursuite nous permet de connaître Johnnie.

● Johnnie, héros malgré lui ?

Johnnie Gray est bien sûr le héros du film, mais est-il pour autant héroïque ?

Ses avancées et victoires dans le récit sont le plus souvent le fruit de hasards. On pense à la courbe des rails pour le tir du canon, à l'orage qui le fait s'abriter dans la bonne maison ou encore à l'épée retombant sur le tireur isolé. Sa gestuelle syncopée, ses réactions trop brusques ou trop lentes, toujours à contretemps, collent parfaitement à sa soumission à ce jeu de coïncidences et d'aléas. Ses mouvements peuvent à l'inverse se montrer précis et fluides dans les moments (plus rares) où il agit plus qu'il ne réagit. On pense à la bûche qu'il saisit sans même la regarder avant d'assommer un ennemi, à ses sauts de wagon en wagon ou à la corde qu'il tranche d'un coup de hache sec et déterminé.

Son attachement amoureux (presque érotique) à sa locomotive, explique son indifférence, voire sa cécité face à la réalité qui l'entoure, comme si la vie n'était pour lui que le prolongement de ses trajets en train. Il ne s'aperçoit pas que des enfants, et même Annabelle, se sont accrochés à ses basques comme des wagons. Lorsque le frère d'Annabelle annonce que la guerre arrive et qu'il va s'engager, Johnnie ne réagit pas et laisse passer le train de l'histoire devant lui. Et si l'injonction d'Annabelle à s'enrôler le réveille, c'est seulement parce qu'il y voit une condition à remplir pour s'unir à elle.

Cette attitude, qui le place en dehors de l'histoire, Johnnie la conserve tout au long de son aventure. Elle est, d'une certaine manière, annoncée par son allure : petit, chétif, discret, timide. Il a la couleur grise de la sonorité de son

nom (Gray). Dès qu'il bombe le torse ou endosse un uniforme, la chute ou le gag n'est jamais loin. Il montre même son indifférence ou son agacement face à la chose militaire, voire le salut énérvé qu'il adresse au premier militaire qui l'interrompt dans son baiser final.

Son comportement est exclusivement gouverné par le but à atteindre (qui peut doublement s'énoncer: retrouver sa locomotive, s'unir à Annabelle). Tendu vers ses objectifs, le monde autour de lui peut bien s'effondrer. Il vit son histoire personnelle dans une histoire qui n'est pas la sienne, et s'offre malgré lui en héros à qui voudrait constituer son épopée en récit héroïque. À la limite, qu'importe de quel côté de l'histoire il se trouve: Keaton a fait de Johnnie un sudiste parce qu'y est attachée la figure du perdant sympathique qui ne renonce jamais [cf. *Genèse*, p. 3], mais il eut tout aussi bien pu en faire un yankee. Au retour de la bataille, il regarde à nouveau passer l'histoire (la parade des militaires victorieux, à laquelle il pourrait prétendre prendre part), dont il se détourne pour aller retrouver sa locomotive.

● Annabelle Lee, objet ou sujet ?

D'abord icône et fantasme, Annabelle a acquis au terme du trajet et du film la consistance d'un personnage qui aime en retour. Par quel chemin se fait cette incarnation ?

Annabelle est, du point de vue du spectateur (qui est celui de Johnnie), un être d'exception et d'élection. Elle est d'abord, à quelques figurantes près, la seule et unique femme du film. Sa préciosité nous dit aussi qu'elle appartient à une classe sociale supérieure à celle de Johnnie. Elle est donc l'objet inaccessible d'un désir. La photo que lui offre Johnnie répond en miroir à celle du médaillon, à cette différence que Johnnie et sa *Générale* cohabitent dans un même cadre, quand Annabelle trône seule dans le sien. On retrouvera ce dispositif d'élection quand Johnnie, caché sous la table, observe Annabelle à travers le trou dans la nappe. Sa vision reproduit le médaillon en effaçant, par ce jeu de cache, le monde autour du visage [Séq. 9]. Nous sommes précisément au milieu du film, et commence alors la «matérialisation» d'Annabelle, qui va sortir de l'image iconique pour prendre chair.

Elle est d'abord cette belle endormie que son sauveur,

faisant intrusion dans sa chambre, vient dérober à la nuit. Elle est ensuite cette «chose» fragile qu'il protège, qu'il emballe dans un sac et qui l'encombre également. L'amour qu'il poursuit est à ce moment pivot un obstacle entre lui et la vie tranquille qu'il menait jusqu'alors.

Annabelle devient sujet agissant, lorsqu'elle retire le taquet qui rattache les wagons, contribuant ainsi à son propre sauvetage (et à celui de *La Générale*). Il y a aussi ce gag charnière où elle enfourne dans la chaudière une brindille au lieu d'une bûche, un geste aberrant que Johnnie lui demande de réitérer comme pour s'assurer qu'il n'a pas la berlue. La maladresse précieuse d'Annabelle lui vaudra d'être à moitié étranglée, puis récompensée d'un baiser juste après, deux gestes qui attestent qu'elle a désormais pris corps et qu'elle peut donc enfin former un couple avec Johnnie.

● *La Générale*, un personnage ?

L'entremêlement des amours fait aussi évoluer *La Générale* qui trouve sa place dans l'agencement sentimental du film.

D'abord extension de Johnnie, cette machine lui donne en retour son énergie, son mouvement et son utilité sociale. Elle est aussi ce substitut de l'objet du désir qu'est Annabelle. En attendant le «vrai» mariage, Johnnie tient en elle sa fiancée, comme un double d'Annabelle: enlevée comme elle par les yankees, elle devient cette belle captive que son chevalier doit sauver. Annabelle passe alors au second plan, et ce n'est qu'en volant au secours de sa locomotive que Johnnie retombera sur elle. Et ce n'est que parce qu'il aura récupéré sa locomotive (et deviendra un héros de guerre) qu'il trouvera grâce aux yeux d'Annabelle. Le «personnage» de la locomotive peut alors retrouver sa fonction «naturelle»: la médiation d'un amour, le moyen d'un transport, au double sens du terme. La séquence finale où les amoureux sont assis sur la bielle d'accouplement (cela ne s'invente pas) est donc un parfait aboutissement des enjeux de Johnnie: la locomotive est désormais à l'arrière-plan (au propre et au figuré) de sa relation amoureuse avec Annabelle, bien réelle dans ses bras. ■

● Annabelle, personnage et femme

La présence d'une unique femme dans ce film d'hommes et de guerre attire particulièrement l'attention sur sa représentation. Le sexisme de cette représentation saute aux yeux, et sa généralisation dans le cinéma de cette époque ne dédouane pas pour autant *Le Mécano de La Générale*.

Il pourrait être fait avec les élèves un inventaire des clichés qui caractérisent Annabelle, en commençant par ce qui la renvoie à sa seule «nature» de femme: elle n'a d'admiration que pour les héros, a besoin des bras d'un homme pour passer une nuit en forêt. On rit de sa futilité (que le sexisme, se voulant élégant, nomme «sens du détail»...): elle préfère jeter une planche trouée qui fait désordre à ses yeux plutôt que d'en alimenter la chaudière (qu'elle alimentera cependant d'une mini-brindille).

Le pire gag du film sur ce registre est le moment où, ne sachant comment aider Johnnie aux commandes de sa *Générale*, Annabelle se met à passer le balai. Par cette action, on nous raconte qu'elle retrouve sa «place» (elle n'a rien à faire dans cette guerre, aucunement considérée comme une activité de femme), et aussi se prépare à ses futures activités d'épouse, en remettant un peu d'ordre dans le foyer... (Il est bien connu que les

hommes, surtout lorsqu'ils sont importants, sont trop occupés à sauver la planète pour faire le ménage.)

Pour balancer cette critique, notons qu'Annabelle est cependant plus forte et hardie que bien des héroïnes, et que Johnnie n'est pas toujours un homme fort. On pense à la corde qu'Annabelle tend entre deux petits sapins (jugée dérisoire par Johnnie) qui se révélera plus efficace que certains pièges du mécano en chef. C'est peut-être un détail, mais elle signifie à Johnnie qu'elle n'a pas besoin de lui pour remonter dans la locomotive... Et quand, à leur retour à Marietta, elle a le réflexe d'aider à s'habiller le général sudiste, Johnnie fait de même, s'aventurant ainsi sur un registre réputé exclusivement féminin.

Les élèves pourront terminer en s'interrogeant sur la persistance de ce sexisme dans le cinéma contemporain. Cette vision des femmes (qui les ramène à ce qu'elles sont censées être) est supposée avoir disparu avec l'évolution de nos sociétés. Mais on réalisera à travers quelques exemples qu'il n'en est rien (inutile de donner quelques pistes, le cinéma, et pas seulement hollywoodien, regorge malheureusement de films qui en sont l'illustration).

On ajoutera que les clichés sur les religions, les minorités, les catégories sociales ou encore les orientations sexuelles ont eux aussi la peau dure.



Récit

Sur des rails

La structure narrative du film est un modèle de simplicité, pour ne pas dire d'élégance, tant son tracé est limpide et sa ligne claire.

Les héros burlesques sont souvent le propre moteur de leurs aventures. Il est rare que leurs parcours se soumettent à une forme préexistante, leur réaction face à l'inconnu étant ce qui les fait avancer.

Il en va différemment dans *Le Mécano de La Générale*, où le héros – qui poursuit un train à bord d'un autre train – n'a d'autre choix que de suivre le trajet des rails, véritables guides du récit. Cet « impératif ferroviaire » impose une construction linéaire, géométrique, plus que dans tout autre film de son auteur. Le plan du film est aussi simple et limpide (du moins en apparence) que l'est celui des nordistes, schéma reproduisant simplement la ligne de chemin de fer avec son départ, ses étapes, le terminus et les rivières à franchir [00:11:50].

- **Symétrie du parcours : un aller-retour pour Marietta**

Le récit est divisé en cinq parties : prologue, trajet aller, partie centrale dans le repaire des nordistes, trajet retour et dénouement. Le récit est ainsi construit en deux grands mouvements symétriques. Les séquences et les actions se reproduisent et se répondent en miroir, de part et d'autre d'une partie pivot au milieu du film.

Le rejet de Johnnie par Annabelle trouve une heureuse conclusion dans leur union finale, comme son engagement final répond à l'événement déclencheur de son enrôlement

refusé. Les deux parties qui recèlent le plus de symétries sont à l'évidence les deux trajets, chacun d'une durée égale d'une vingtaine de minutes. Les symétries entre ces trajets sont renforcées par le fait qu'ils se déroulent sur le même axe de la voie ferrée.

Une succession d'actions et de motifs se retrouvent à l'aller et au retour : le taquet enlevé par l'espion puis par Annabelle, les nombreux sabotages (feu, aiguillage arraché, destruction de poteau télégraphique), le ravitaillement en eau et bois, le lancement et le dégagement d'obstacles, le mikado avec les poutres, et bien sûr les divers changements de costume.

Chaque moment qui se reproduit ne se répète pas à l'identique. Les actions sont voisines, mais leurs auteurs, comme leurs conséquences changent et s'inversent. À cet égard, on pourrait dire que ce type de récit est réversible.

Un film contemporain reprend cette figure de l'aller-retour, *Mad Max : Fury Road* (George Miller, 2015), avec cette fois une caravane de véhicules puissants se poursuivant dans un sens, puis dans l'autre.

- **Sortir du train et changer de rythme**

La partie centrale, où le héros se trouve en territoire ennemi et sans locomotive à conduire, se caractérise par un changement de régime. La mise en scène n'est plus guidée par le mouvement perpétuel des trains et semble un peu plus flottante. L'histoire quitte son tracé rectiligne, se fait un peu moins réaliste, s'égare un temps à l'image de Johnnie perdu dans la forêt. Les successions de gags un peu maladroits, tels le chapeau bloqué dans l'arbre, l'apparition de l'ours, les diverses chutes ou le piège à ours, ne nous racontent pas grand-chose de Johnnie et d'Annabelle, et en ce sens semblent un peu gratuits [cf. Document, p. 20].



● Jeux de rôles et travestissement : l'habit fait le moine

La réversibilité des situations est renforcée par le jeu des changements de costume et les quiproquos qui en découlent. Le costume étant ici autant un emblème de réussite sociale (ce que Johnnie poursuit pour plaire à Annabelle) que d'appartenance à l'un des deux camps. En nous montrant qu'un personnage peut poursuivre un objectif tout en revêtant l'un et l'autre des uniformes, en rendant les poursuivus poursuivants, les espions espionnés, les saboteurs sabotés ou encore les arroseurs arrosés, il souligne l'absurdité de cette guerre, dont il fait ainsi un commentaire «moral».

La locomotive devient la loge où l'on se change [00:17:10], et où, par la magie du montage alterné, l'on passe d'un camp à l'autre. Plus tard, lorsque Johnnie se rappelle qu'il porte un costume nordiste [00:41:45] et élabore son plan pour récupérer *La Générale*, Keaton nous dit que ce n'est pas l'homme qui est l'ennemi de l'autre à titre individuel, mais bien ce dont il est le représentant, un État, une région, un clan, une idéologie. Il est donc facile à Johnnie, puisque rien ne le différencie de ses «ennemis», de se mêler à eux. Cette proximité est rappelée lorsque, heureux de rentrer chez lui, il fait un grand signe de la main à un allié, qui ne voit en lui que l'uniforme qu'il porte et lui tire dessus [01:02:10]. On pourrait dire que l'habit fait le moine, et Keaton nous montre ainsi le dérisoire à quoi peut bien tenir la guerre.

L'utilisation des accessoires est également très significative. Johnnie devient un temps héros (du moins à ses yeux) lorsqu'il ramasse une épée [01:03:40]. Il se veut commandant, mais tombe car il se prend les pieds dans l'épée.

Nous retrouvons cette idée lorsqu'il saisit au passage le drapeau, avant de marcher sur le dos d'un général [01:10:21].

Finissons avec cette géniale inversion des rôles, lorsque Johnnie «tombe» (sur les fesses d'ailleurs) sur le général qui reprend ses esprits à bord de *La Générale*. L'un et l'autre ont les gestes et attitudes de leur rang bien plus que de la situation. Johnnie a beau être en position de force (il est sur son territoire, et est armé), il semble s'excuser d'avoir gagné et de posséder une arme. Il se montre même serviable. On dirait presque qu'il regrette de devoir tenir ce rôle. Son comportement nous rappelle là encore que «ce n'est pas sa guerre» [cf. *Personnages*, p. 8]. ■

● Retour à la case départ ?

La structure symétrique, l'aller-retour et les répétitions pourraient faire penser que *Le Mécano de La Générale* obéit à un récit en boucle. Mais la boucle désigne un récit, une histoire, qui se termine au même point que là où elle avait commencé. Est-ce vraiment le cas avec ce film ?

On pourra demander aux élèves, dans la mesure où le personnage interprété par Keaton a évolué, s'il est possible de parler de boucle.

Pour cette proposition d'atelier, intéressons-nous à un moment qui se répète, ou du moins qui semble se répéter. Les élèves pourront en étudier les similitudes, bien sûr, mais aussi et surtout les différences. Il s'agit de l'arrivée de Johnnie à Marietta à bord de sa locomotive, moment qui se répète au tout début du film, puis, à la fin, lorsqu'il vient avertir de l'approche des troupes nordistes [01:01:30].

Dans la première situation, un champ-contrechamp sépare Johnnie des passagers qu'il a conduits. Ils se saluent mais ne se croisent pas. D'ailleurs, est-ce vraiment lui que les passagers saluent ? Ils bifurquent vers une autre direction, le laissant seul avec ses deux admirateurs : deux enfants qui imitent ses faits et gestes. La mise en scène sépare ainsi le monde des grands, des personnes d'importance, de celui des «petits», pris au sens social et littéral.

Sa deuxième arrivée, triomphale cette fois, est filmée tout autrement. Johnnie est dans le même plan que les militaires à qui il s'adresse. Il se trouve même au-dessus des autres dans le plan, ce qui change sa «position» par rapport à eux. Cette hauteur acquise lui permet de leur donner des instructions, lui qui n'était même pas considéré par l'armée au début du récit.



Mise en scène

Une précision d'horloger au service du gag

VIDÉO
EN
LIGNE

Dans le cinéma muet burlesque, la mise en scène se doit de prendre en charge tout ce que les intertitres ne peuvent exprimer. Keaton est un véritable maître pour raconter une histoire et la rendre intense par la précision de sa mise en scène.

Keaton aime la mise en scène et pense chacun de ses films, chacune de ses séquences comme un défi à relever : comment, par l'usage du cadre, du hors-champ, du rythme, du temps et bien sûr le jeu d'acteur, tenir en haleine le spectateur et le faire s'intéresser à un personnage dont on ne sait que ce que l'on voit de lui.

Ce rôle prépondérant de l'action dans la définition du personnage oblige la mise en scène à être précise. Le metteur en scène ne peut pas, comme c'est malheureusement parfois l'usage dans le cinéma parlant, se reposer sur de (longues) séquences dialoguées pour faire avancer l'intrigue ou psychologiser le personnage.

● Mise en scène orthogonale

Nous avons évoqué la « géométrie » du récit, nous pourrions faire de même au sujet de la mise en scène. En effet, ce qui frappe est la simplicité (du moins apparente) des cadres et des axes de caméra utilisés. Guidée par les rails, leurs lignes parallèles, les traverses qui les croisent de manière orthogonale, la caméra suit naturellement ces mouvements qu'impose la logique ferroviaire. Nous pensons à ces travellings avant, arrière ou encore latéraux lorsque la caméra est placée sur le train.

Keaton renforce cette géométrie en jouant beaucoup sur les lignes horizontales et verticales. On pense aux poteaux télégraphiques, aux grands arbres, à la toute première image du film où le train découpe horizontalement en deux parties le cadre.

On pense aussi aux nombreux jeux sur les cadres dans le cadre du plan : les fenêtres du train, des maisons, l'ouverture du guichet d'enrôlement, et bien sûr les lignes des armatures des ponts.

● Un décor en mouvement

Le premier tour de force du film est de faire de son décor principal un moyen de transport (comme l'a été le bateau de *La Croisière du Navigator*). Avec ce décor en mouvement, le cinéaste peut jouer de nombreux registres pour créer du trouble, de la tension ou encore des gags.

Les personnages et la caméra peuvent être fixes dans l'image lorsqu'ils sont filmés depuis le train (ou depuis un autre train qui roule à la même vitesse), ou en mouvement lorsqu'ils sont filmés depuis l'extérieur du train.

Cela se complexifie lorsque les personnages se déplacent sur le train, et sont alors en mouvement dans l'image. Ce jeu sur les mouvements et déplacements permet à Keaton, tout comme les changements de point de vue, de toujours être au plus près de ce qui l'intéresse : joindre deux actions entre elles, montrer qu'un personnage s'éloigne, qu'un autre va à la même vitesse, que le train accélère. Tous ces choix, quand on voit l'incidence qu'ils ont sur la perception de ce qui se joue, sont loin d'être des détails.



Notons à ce sujet un détail amusant. À trois moments du film, les lois de la physique donnent l'impression qu'un élément de l'image est immobile alors qu'il se déplace... Ces moments apparaissent lorsqu'un personnage se déplace en sens inverse du mouvement du train et à la même vitesse que lui. La caméra filmant l'action depuis l'extérieur du train, le sujet donne l'impression de faire du sur-place. Il y a d'abord la porte du train que les nordistes referment exactement à la vitesse du train, qui semble immobile quelques secondes dans l'image [00:14:30]. Il y a aussi ces mêmes espions [00:22:15], puis Johnnie lui-même [01:01:30], qui marchent sur le toit d'un wagon en sens inverse du déplacement du train, et semblent ne pas avancer. Effet involontaire ou fruit du hasard ? Seul Buster Keaton et ses collaborateurs le savent...

● Changements de point de vue

Ce jeu entre mouvement et immobilité ne répond pas au seul plaisir de l'illusion, mais accompagne les différents points de vue selon lesquels l'histoire est racontée.

Lorsque la caméra filme Keaton (avec ou sans Annabelle) depuis l'intérieur de la locomotive sur fond de chaudière, nous avons une impression de sécurité, d'espace fermé, coupé du danger qui l'entoure pourtant. Lorsque la caméra est placée à l'avant de la locomotive, nous voyons avec le point de vue du héros les obstacles qui s'approchent de lui, de même que nous voyons s'éloigner les pièges qu'il laisse derrière lui lorsque la caméra est placée à l'arrière du train.

Ces changements de point de vue permettent de renforcer un aspect de la tension dramatique, soulignant par un plan de profil la distance précise qui sépare deux trains, ou par un travelling avant la sensation de vitesse et donc de danger, tel un plan subjectif nous permettant de voir ce que voit le héros.

Certains plans très composés mêlent plusieurs de ces aspects, tels les plans filmés depuis le haut du premier wagon, en légère plongée. Cette position de la caméra est savamment choisie, car elle nous permet d'avoir à la fois Johnnie aux commandes de sa machine, la perspective des rails qui donne de la profondeur à l'image et, à l'arrière-plan, la locomotive qu'il poursuit. Ce point de vue est particulièrement employé lors de la séquence où un wagon « fantôme » apparaît, puis disparaît, puis réapparaît avant de disparaître encore. Notons que lors de cette séquence, Keaton produit un gag en jouant sur le fait que le spectateur voit le pourquoi et le comment de ces apparitions-disparitions,

mais pas le personnage, Johnnie. Cette avance du spectateur sur le personnage permet de créer une connivence avec le film, mais aussi ces moments savoureux où Johnnie, en retard d'un train, cligne des yeux pour s'assurer qu'il n'a pas la berlué.

● Le plan large et la question du nombre

L'usage du plan large permet à Keaton de sublimes compositions. Regardons ces plans de batailles très contrastés, filmés du point de vue des sudistes. Alors que le pont vient de s'effondrer et que la locomotive est tombée dans la rivière qui coupe le plan en deux horizontalement, des nuées de soldats en costume sombre descendent de la colline. Quelques soldats gris rentrent dans le champ et prennent soudainement possession du talus au premier plan. Ils surplombent ainsi l'action et délimitent une hiérarchie géométrique du paysage (premier plan, horizon de la rivière, deuxième plan) [01:06:10]. Une manière d'induire par la mise en scène leur suprématie dans le film.

Ces plans alternent avec ceux, tout aussi larges et graphiques, mais filmés latéralement par rapport à l'action. Cette fois, la rivière part dans la profondeur, l'armée nordiste est à gauche dans le cadre, la sudiste à droite dans le cadre, avec le rappel du pont coupé au milieu du plan comme symbole de la désunion des deux opposants [01:06:30]. La force de ce plan est renforcée par la constellation des centaines de petites fumées des fusils se mêlant à la fumée de la locomotive dans l'eau. Ce plan latéral permet de mieux visualiser la retraite des nordistes, qui font demi-tour dans le plan et repartent d'où ils viennent.

Le plan large permet aussi à Keaton de développer un registre comique autour de la question du nombre et des (dis)proportions, propre à son cinéma.

Nous pensons à Johnnie courant seul sur les rails face à l'immensité d'un paysage, ou faisant signe aux autres de le suivre alors qu'il est bel et bien seul. Ou lorsque les nordistes, pensant être suivis par de nombreux soldats, découvrent que leur poursuivant est seul. On pense aussi à ce moment fort où Johnnie, trop préoccupé à nourrir en bois sa locomotive, ne voit pas les milliers de soldats qui défilent dans son dos, comme s'il était à contre-courant de la marche de l'histoire [cf. *Personnages*, p. 8]. Ce registre du nombre se retrouve également sous forme du gag «verbal» lorsqu'il dit, après avoir été rejeté par l'armée: «*If you lose this war, don't blame me*» («Si vous perdez cette guerre, ne venez pas m'accuser»). Ces choix de mise en scène rappellent que dans ce film, il est bien question d'une aventure individuelle dans une aventure collective. La question de l'individu face à la société est centrale dans la culture américaine, dans laquelle la poursuite de l'intérêt personnel peut être le garant de l'intérêt collectif.



À l'inverse de ces grandes compositions induisant un propos sur la société, l'inadéquation d'échelle agit aussi avec les accessoires. Les objets qu'utilise Johnnie ne sont jamais à la bonne échelle de la tâche à accomplir, et jouent sur de constants décalages, «trop grand, trop petit»: un canon trop gros qui manque de poudre pour être mis à feu, une chaudière qui n'est alimentée que par une brindille, une hache devenue trop petite...

● Le gag en deux temps

Enfin, impossible d'évoquer le gag keatonien sans parler de l'une de ses marques de fabrique: le gag à réaction, que l'on pourrait également appeler le gag en deux temps, ou à double détente. Nous parlons ici de ces gags dont la première chute n'est que la préparation d'une seconde qui résout l'action. Par exemple: le boulet de canon que l'on s'attend à voir atterrir sur la tête de Johnnie, détruit finalement le barrage et offre la victoire aux sudistes. ■

● Défilement, sabotage et jeu vidéo

Le film, de par son défilement imposé par le train, évoque l'univers du jeu vidéo. Il serait intéressant d'en établir les analogies avec les élèves.

Le récit du film s'articule autour d'une poursuite, comme de nombreux jeux. Le terme précis pour désigner les jeux dans lesquels des véhicules se poursuivent et se combattent est le «jeu de combat motorisé», lui-même un sous-genre du «jeu d'action» et du «jeu de course». Les plans filmés depuis le train (travelling avant, arrière, ou latéral), ont cette fixité des premiers jeux vidéo dans lesquels le défilement de l'action (souvent appelé par sa traduction anglaise «*scrolling*») était imposé aux joueurs.

La mise en scène permet les changements de point de vue, comme les jeux vidéo les plus récents, où l'on peut choisir une vision de son action.

Les plans subjectifs, comme ceux filmés depuis l'avant du train, sont devenus une norme dans certains jeux à succès, appelés «*GTA-like*», en référence à la série de jeux au succès mondial *Grand Theft Auto*. Le film nous montre également souvent des personnages lâchant divers objets sur les rails afin de ralentir, à défaut de bloquer, leurs poursuivants. Ces moments, le plus souvent filmés en travelling avant (du point de vue du poursuivant), ne sont pas sans rappeler les nombreux jeux vidéo où les personnages larguent des pièges entre eux et leurs poursuivants (particulièrement lorsque Johnnie libère des caisses et des tonneaux sur les rails [00:51:10]).

On pense bien sûr à la série des *Mario Kart*, dans laquelle des participants trouvent dans des «boîtes à objets» divers articles offensifs ou défensifs (bananes, carapaces de tortue, fantômes, champignons, éclairs et autres boules de feu) qu'ils lâcheront sur leurs poursuivants. Ou à un jeu précurseur, *Donkey Kong*, dans lequel un gorille jette des tonneaux sur ce même Mario...

En mettant en évidence ces nombreux points communs, il serait donc intéressant d'interroger les élèves sur la façon dont ils perçoivent le film. Reste-t-il, pour eux, un «vieux» film? Ou le trouvent-ils plus contemporain?



1



4



7



2



5



8



3



6



9

Séquence

Le vol de *La Générale*

La séquence analysée se situe dans le chapitre 5 du découpage narratif [00:13:27 – 00:15:05].

● La tension

L'intertitre «*Big Shanty, pause dîner de 20 minutes!*» [1] et le plan suivant, où le jovial chef de train annonce l'arrêt aux passagers [2], lancent la séquence sur un registre léger. Le contrechamp sur Annabelle et l'espion en chef, le capitaine Anderson [3] les montre préoccupés, l'une par son père et son frère blessés au combat l'autre par la mission qu'il a en tête. La présence de cette femme vêtue de clair, seule au milieu de ces hommes barbus et vêtus de sombre, produit également un contraste. Le plan d'ensemble suivant [4] nous ramène dans une énergie enlevée: le chef de train invite par de grands gestes les passagers à le suivre pour dîner, ce qu'ils font avec entrain et dans le sens droite-gauche. Dans le plan large d'après [5], symétrique au précédent, ce sont les espions qui descendent du train, mais de l'autre côté de celui-ci et dans le sens gauche-droite. Le parallélisme entre ces deux actions fait ressortir l'attitude exagérément lente et décontractée des espions, qui en nous intriguant crée là encore de la tension. Le retour sur Annabelle [6] accentue cette tension: isolée des autres passagers en un plan américain (le personnage est cadré à mi-cuisse) elle est symboliquement livrée à la merci des «méchants» que l'on sait rôder dans le coin. Son isolement se renforce d'ailleurs avec les plans [7] et [8] où elle monte dans l'espace fermé du train. Ce procédé de montage alterné (alternance entre des actions disjointes au sein d'une même séquence) est utilisé pour le

retour de Johnnie à l'écran [9]. Est ainsi créé un lien virtuel entre Johnnie et Annabelle, sans qu'il soit nécessaire de les avoir en présence dans le même plan. Johnnie, presque de dos, se lave les mains, loin de se douter de ce qui se trame autour de sa locomotive. Johnnie et Anabelle sont chacun occupés par une action qui «suspend» provisoirement leur histoire d'amour. L'alternance entre les prémices du vol et la romance instaure une tension due à l'imminence d'une action dont on ne sait quand ni comment elle aura lieu.

Le plan [10] est l'aboutissement de ces montages alternés: en détachant l'avant du train des autres wagons, l'espion nordiste finalise la séparation entre Johnnie et ses deux amours. Ce dégoupillage, à haute charge symbolique, sera reproduit deux fois par la suite: par Johnnie qui réquisitionne une locomotive [séq 6], et par Annabelle lors de la reprise de *La Générale* [séq 10], chaque fois filmé selon un axe perpendiculaire au train, le plus à même de «matérialiser» l'espace entre les wagons. Le son de la goupille qui tombe au sol (que l'on n'entend pas mais que l'on «ressent») lance rythmiquement le plan suivant. La locomotive et les deux premiers wagons sont maintenant désunis du reste du train, les espions peuvent passer à l'action.

● L'action

Le plan [11] (continuité du plan [5]) est le pivot de la séquence. Le capitaine remet son chapeau sur la tête, aussi lentement qu'il est descendu du train. La décontraction de ce geste contraste avec la violence par laquelle il fend l'air avec sa canne en l'abattant d'un mouvement sec devant lui. Le chapeau devient ici un attribut de gradé, et la canne un substitut de sabre de commandement (Johnnie reproduira maintes fois ce geste lors de la bataille finale, avec un vrai sabre mais beaucoup moins d'autorité). Le geste du capitaine



10



13



16



11



14



17



12



15



18

(semblable à celui du metteur en scène lançant l'action à ses acteurs) fait basculer ce plan du simulacre à la vérité: les hommes abandonnent leurs postures de «passagers» pour se comporter comme de parfaits espions de cinéma. Ces hommes patibulaires entrent dans le wagon et y découvrent Annabelle, qu'ils capturent aussitôt [12]. Le foulard qu'elle tient à la main fait figure de prétexte grossier: la raison de son retour dans le train est clairement une nécessité pour la dramaturgie et non pour le personnage. Le plan suivant [13] (caméra fixe à l'extérieur du wagon) isole davantage Annabelle: l'éloignement du train et la porte métallique qui se referme sur elle la soustraient à notre regard.

Nous retrouvons Johnnie, toujours à se laver les mains [14], dans le même plan italien (coupé aux genoux) qu'en [9]. Il met un certain temps à réaliser que *La Générale* est en mouvement (délai de réaction dû à sa peine de cœur ou à cette convention du muet qui veut que les personnages n'entendent que ce qu'ils voient). Il cesse alors de «s'en laver les mains», maintenant concerné par ce qui arrive (et ce doublement, même s'il ne le sait pas encore). Les actions jusque-là disjointes se rejoignent: ce plan est un contre-champ du précédent, le montage alterné se termine. Le premier réflexe de Johnnie est de faire un pas, indigné, vers la locomotive. Mais il n'est pas encore prêt à agir seul. Il sort du champ pour entrer dans un autre plan [15], plus large, où il échange avec des collègues sortis de l'auberge, sur le départ suspect de la locomotive.

● La réaction

Un raccord dans l'axe [16] nous rapproche de Johnnie pour mieux apprécier son expression lorsqu'il passe de la réflexion à la compréhension: on lui vole bel et bien sa *Générale*. Ce plan où un personnage réfléchit à ce qui se

passé (et souvent le dépasse) est typique du cinéma de Keaton.

Johnnie, jusqu'alors habitué à se faire dicter sa conduite, n'éprouve plus le besoin d'en référer à d'autres. Face à l'urgence de la situation, il fait signe à ses collègues de le suivre et sort du champ en courant.

Le plan d'ensemble qui suit [17] est un panoramique: il démarre sur l'auberge d'où accourt Johnnie et finit dans l'axe des rails (la caméra est posée sur ces rails, qui divisent le plan verticalement). Ce plan (seul mouvement de caméra de la séquence) accompagne Johnnie qui tourne le dos au monde qu'il quitte (les collègues, les passagers, la pause déjeuner, la petite bourgade...) pour s'engager littéralement sur les rails de nouvelles aventures, et passer en quelques plans de spectateur à acteur de sa propre vie. La légère plongée permet à Johnnie de sortir du champ par le bas de l'image, en passant sous la caméra.

Le passage au plan suivant [18], par un raccord à 180°, produit une symétrie formelle: la présence des rails à la même place que dans le plan précédent donne l'impression que le reste du décor s'est transformé par magie. L'espace d'un instant, le monde auquel appartenait Johnnie semble avoir disparu, pour laisser place aux grands espaces sauvages qui lui tendent les bras. C'est dans ce monde nouveau que Johnnie fait irruption, toujours par le bas de l'image, empruntant comme *La Générale* ces rails qui créent une ligne de fuite vertigineuse. La distance à laquelle se trouve déjà la locomotive (toute petite et prête à disparaître au fond du plan) rend dérisoire la course folle du héros après elle. Johnnie, galvanisé par l'action, se sent l'âme d'un leader et fait de grands signes pour qu'on le suive. Il ne sait pas encore que personne ne le suivra, et qu'il devra vivre seul cette aventure. Qui, à part Johnnie Gray, est assez fou pour courir après une locomotive? ■

Échos

Éloge de la mécanique

La mécanique est à l'œuvre dans le cinéma de Buster Keaton. Elle l'est aussi chez de nombreux autres créateurs, et dans d'autres disciplines que le cinéma.

Deux séquences du *Mécano de la Générale* illustrent magnifiquement l'importance que Keaton accorde à la mécanique. La première, passée à la postérité, est ce moment où Johnnie Gray, refusé par l'armée et repoussé par Annabelle, s'assoit de dépit sur la bielle de sa locomotive. Lorsque *La Générale* démarre [00:10:53], Johnnie est emporté dans un mouvement ondulatoire et suspendu qui exprime (pour ainsi dire à la place de l'acteur) son désarroi et son flottement. Cette capacité à prendre en charge la psychologie d'un personnage par la forme d'un gag (et ici littéralement sa mécanique) est l'une des grandes forces de Keaton. (En rappelant que dans la bande dessinée et le cartoon la réflexion est souvent représentée par des engrenages en mouvement, nous pourrions nous amuser à voir ici le cinéaste réfléchir à son prochain gag...)

L'autre séquence est celle où dix militaires échouent à réparer un aiguillage saboté. Ils se bousculent, tombent et font des gestes absurdes en prenant de grands airs, quand il suffit d'un seul coup de maillet au mécano du train pour régler le problème [01:03:58]. Keaton valorise ici les praticiens plutôt que les « décideurs » et leurs errements.

● La machine et le cinéma chez les contemporains de Keaton

Rappelons pour commencer que le cinéma, et pas seulement *Le Mécano de La Générale*, partage de nombreux métiers et outils avec la technologie et l'industrie : machiniste, opérateur, électricien, constructeur, ainsi qu'optique, plan, axe, grue, etc. Et précisons que la mécanique, présente dans la mise en scène de Keaton, l'est aussi au cœur de ses films, lorsque des machines y jouent un rôle central. Citons le train dans *Le Mécano de La Générale*, le bateau à roues à aubes dans *Cadet d'eau douce* (1928), la caméra dans *Le Caméraman* (1928).

Certains cinéastes d'avant-garde des années 1920, souvent fascinés par la technologie, mettent en scène le mouvement que la mécanique imprime à la société. L'un des tout premiers films expérimentaux de l'histoire du cinéma est le bien nommé *Ballet mécanique*, réalisé en 1924 par le peintre cubiste Fernand Léger. Ce film, qui rend par ailleurs hommage à Charlot, exprime le mouvement incessant de la modernité en une chorégraphie kaléidoscopique d'objets, d'hommes et de machines. Dans son film-manifeste, *L'Homme à la caméra* (1929), le cinéaste soviétique Dziga Vertov filme lui aussi le tumulte de la société industrielle. Il glorifie l'outil caméra pour proposer un cinéma libre et sans récit, affranchi de la tradition du théâtre et de la littérature. Le personnage de caméraman qui en est le fil conducteur, risquant sa vie pour obtenir les prises de vue les plus fortes, n'est pas sans évoquer celui de Keaton dans *Le Caméraman* (1928).

En 1928 sort *Metropolis* de Fritz Lang, autant admiré pour son éblouissement visuel que critiqué par ceux qui y ont vu une préfiguration de l'État nazi. Dans ce film qui s'ouvre sur des images de pistons, bielles et engrenages en mouvement, des ouvriers exécutent de véritables ballets avec de gigantesques machines qu'ils semblent contrôler autant qu'elles les contrôlent... (Ce film a par ailleurs créé le premier robot de cinéma, inspirant à Georges Lucas le C-3PO de *La Guerre des étoiles*.)

En 1936 dans *Les Temps modernes*, Chaplin fait une drôle et féroce critique de la mécanisation du travail. L'ouvrier

qu'il interprète est déshumanisé par la cadence et les gestes répétitifs imposés par la machine, dans les rouages de laquelle il se fait littéralement avaler.

● La mécanique dans les arts

Commençons par un mouvement artistique qui vit le jour en Italie au début du siècle dernier et réunissant des peintres, des architectes, des compositeurs et des écrivains. Il s'agit du futurisme, qui a fait de la vitesse et de la puissance de la machine ses sources d'inspiration. Son principal artisan, Filippo Tommaso Marinetti, publie en 1916 *Le Manifeste du futurisme*. Il y développe son concept de « beauté mécanique » et invite ses collègues à chanter « la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers (...); les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux ».

Inventé au 18^e siècle, le piano et sa mécanique précise sont un magnifique exemple de la manière dont la musique s'allie à la technique pour produire des instruments, et donc des œuvres. Notons aussi la fascination qu'exerce toujours sa version automatisée : le piano mécanique, créé à la fin du 19^e siècle. Le spectaculaire et plus récent Orchestrion (2010), permet au guitariste de jazz Pat Metheny de piloter avec sa guitare de nombreux instruments automates et acoustiques.

La danse aussi s'inspire de la mécanique. Créé en 1892, le célèbre ballet *Casse-Noisette* (inspiré du conte d'Hoffman et composé par Tchaïkovski) émerveille avec ses jouets d'enfant prenant vie et exécutant des pas virtuoses comme des automates. Plus récemment, dans sa création intitulée *Robots* (2013), la chorégraphe Blanca Li (célèbre pour sa chorégraphie du clip *Around the World* des Daft Punk, réalisé par Michel Gondry en 1997) interroge les rapports de l'homme à la machine en mélangeant sur scène danseurs et robots... Souvenons-nous aussi que la danse hip hop, le break dance, ont dès leurs débuts cherché à reproduire les mouvements du robot. Parfois appelée *roboting*, cette « danse du robot » est un sous style du *poping*, caractérisé par des mouvements mettant en jeu l'indépendance des muscles et des membres.

Rappelons pour finir que la décomposition de la mécanique du mouvement était l'objectif du physiologiste Étienne-Jules Marey, qui en mettant au point la chronophotographie en 1882, a posé les bases de ce qui deviendra douze années plus tard le cinématographe des frères Lumières.

● Le cinéma d'aujourd'hui et la mécanique numérisée

La série des films *Terminator* de James Cameron est exemplaire de l'évolution du cinéma avec la technologie numérique. Son premier volet nous a terrifiés en jouant de la proximité avec son robot humanoïde (animé de façon artisanale et mécanique), quand le second nous a sidérés par les transformations de l'androïde « méchant » permises par l'image de synthèse, et particulièrement la technique du morphing. Cette série est d'ailleurs, tout comme la trilogie à succès *Matrix*, une dystopie dans laquelle le pouvoir est entre les mains de machines et de robots.

Les cascades sont aujourd'hui le plus souvent tournées en studio, sur un fond vert qui permet d'incruster l'action dans le décor que l'on veut. Elles sont même parfois entièrement générées par ordinateur (on pense aux films de super-héros, dont même les mouvements de cape sont réalisés en 3D). Quelle place occuperait aujourd'hui un héros agile et fragile tel que Johnnie Gray, qui progresse dans la vie en confrontant les limites de son corps à la réalité d'un décor ? L'essentiel de la production actuelle préfère les héros puissants et musclés. Prenons l'exemple de Vin Diesel et Dwayne « the Rock » Johnson, tous deux acteurs

de la franchise *Fast and Furious*, dont on pourrait dire que le peu de mobilité lié à leur hypertrophie musculaire (c'est le terme) est compensé par la mécanique des voitures qui sont leurs alliées, pour ne pas dire leur prolongement. Presque aussi petit que Keaton, l'acteur Tom Cruise, dont le succès des *Mission : Impossible* repose en partie sur son exécution de cascades en décor naturel, fait dans ce paysage figure de résistant. ■

« Une bonne scène comique comporte souvent plus de calculs mathématiques qu'un ouvrage de mécanique. »

Buster Keaton

● Le train et le cinéma

Le train entretient de tous temps un rapport étroit avec le cinéma. Il partage avec lui sa mécanique précise, ses mouvements rotatifs ou encore ses rails sur lesquels la caméra effectue un travelling. L'opérateur qui regarde l'écran depuis sa cabine de projection est d'ailleurs semblable au voyageur qui observe le monde défilé par la fenêtre.

Et puis souvenons-nous que la toute première projection publique, en 1895, fut celle de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* des frères Lumières. Projection au cours de laquelle certains spectateurs auraient bondi de leur chaise de peur que le train ne perfore la toile et fonce sur eux dans la salle.

On pourra avec les élèves évoquer différents usages du train au cinéma, dont voici quelques exemples :

Le Poudlard Express, train de la saga des *Harry Potter*, nous transporte du monde réel vers la fiction, en l'occurrence féérique, où tout est permis. Le train dans *Le voyage de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2001), « voguant » entre passé, rêve et présent, offre à l'héroïne de quitter l'enfance le temps d'un voyage. La dimension initiatique du voyage ferroviaire est également au cœur de *Polar Express* (Robert Zemeckis, 2004), dans lequel un train surgit de nulle part embarque pour le pôle Nord un petit garçon qui souhaite vérifier que le Père Noël existe bien...

De nombreux films jouent de l'exiguïté et du confinement du train pour inventer des récits à huis-clos, souvent oppressants. Nulle part où s'échapper pour les suspects dans *Le Crime de l'Orient express* (Sydney Lumet 1974, puis Kenneth Branagh en 2017). *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013), film politique d'action, transpose dans les wagons du train la segmentation de la société et les tensions qui en résultent. Dans *L'Inconnu du Nord-Express* (1951), Alfred Hitchcock s'amuse dès l'ouverture à filmer des rails et des aiguillages qui ne cessent de se ramifier, comme autant de pistes narratives possibles (et de tensions) pour le film à venir et son héros.

Les trains peuvent encore être fous et « inarrêtables », comme dans *Runaway Train* (Andreï Kontchalovski, 1985) ou plus récemment *Unstoppable* (Tony Scott, 2010). On peut voir dans ces films l'allégorie d'une technologie nous échappant, allant toujours plus vite et plus loin.

Terminons par un clin d'œil à *Superman*, qui dans le film de Richard Donner en 1978 remplace de son corps « d'acier » un rail manquant sur un pont afin d'éviter un déraillement meurtrier. Et précisons que le « raid d'Andrews », à l'origine du *Mécano de la Générale*, a fait l'objet d'une nouvelle adaptation (*L'Infernale poursuite*, 1956), sur un mode sérieux cette fois, et adoptant le point de vue nordiste.



Ci-dessus de haut en bas:
L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat des Frères Lumières, 1896 © Institut Lumière
L'Inconnu du Nord-Express d'Alfred Hitchcock, 1951 © Warner Bros.
Le Voyage de Chihiro de Hayao Miyazaki, 2001 © Studio Ghibli
Runaway Train d'Andreï Kontchalovski, 1985 © Cannon Group



Descendance

Les héritiers de Keaton

Le burlesque à l'heure du cinéma sonore.

● Le corps n'a plus seul la parole

Mis à part Chaplin et Laurel et Hardy, qui ont su s'adapter puis tirer profit de l'arrivée du cinéma sonore, la plupart des burlesques historiques ne se relevèrent pas de cette révolution technique et esthétique [cf. Genèse, p. 3].

Certains de leurs successeurs immédiats se sont cependant emparé du son et du langage comme d'un nouveau matériau propre à produire de l'émerveillement, et bien sûr du gag. C'est particulièrement le cas de Groucho Marx, leader de la fratrie des Marx Brothers. Il suffit de le voir, et surtout l'entendre, au début de *Soupe au canard* (Leo McCarey, 1933) pour découvrir comment il fait de la parole une arme de déstabilisation, pour ne pas dire de destruction, capable de venir à bout du plus stoïque des interlocuteurs. Ses digressions et ses saillies revisitent l'absurde et les acrobaties du burlesque des origines, tout en rythmant et ponctuant le récit. Son comique de la vanne et de la répartie ravageuse sont annonciateurs du stand-up en vogue aujourd'hui.

Rappelons qu'Harpo, l'autre frère Marx le plus connu, joue quant à lui un personnage muet, exprimant ses pulsions débordantes et son agressivité enfantine par un comique gestuel héritier du slapstick. Cette privation de la parole équilibre la volubilité de Groucho, et la cohabitation à l'écran de ces deux personnages symbolise parfaitement la transition entre l'âge d'or et le renouveau du burlesque.

● Un burlesque sans corps ?

En même temps qu'éclot le cinéma parlant se développe le cartoon, ce court film d'animation qui met le plus souvent en scène des animaux : le lapin Bugs Bunny, le canard Daffy Duck, le chat et la souris Tom et Jerry, et bien d'autres. Ce genre dérivé du burlesque en reprend le goût pour l'absurde, la destruction et une cruauté certaine. Qui ne se souvient de l'acharnement avec lequel Tom et Jerry s'aplatissent comme des crêpes, se font exploser au quatre coins de la pièce ou s'encastrent brutalement dans un mur ? Qui n'a jamais vu les yeux du loup créé par Tex Avery sortir de leurs orbites pour mieux lorgner le Petit Chaperon rouge ?

L'infinité des outrages qu'il est possible de faire subir à ces personnages dessinés fait toute la drôlerie de ces films. Mais en survivant aux farces les plus violentes et macabres, ils cessent aussi de nous faire trembler pour eux, à la différence d'un Keaton dont le corps bien réel est l'horizon du gag, mais aussi la limite.

● La poursuite du burlesque

De l'extinction progressive du genre jusqu'à nos jours, subsistent quelques artistes qui perpétuent ou renouvellent le burlesque.

En France on pense bien sûr à Jacques Tati, grand admirateur de Keaton, cinéaste visionnaire venu lui aussi du music-hall, où il exerçait ses talents de mime. Il crée en 1953 le personnage de monsieur Hulot (*Les Vacances de monsieur Hulot*, 1953), très peu bavard et dont le long corps penché vers l'avant semble en perpétuel déséquilibre. Son



Ci-contre de haut en bas :

Les Marx Brothers dans *The Duck Soup* de Leo McCarey, 1933 © Paramount Pictures

Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati, 1953 © Cady films

Yoyo de Pierre Etaix, 1965 © Magna/Photofest

Le Marin des mers de Chine de Jackie Chan, 1983 © Paramount Pictures

The Mask de Chuck Russel, 1994 © New Line Cinema

comique, qui questionne souvent la modernité, naît de la transposition cinématographique et décalée qu'il fait de son observation minutieuse du quotidien. Il partage avec Keaton le goût du plan large, si large que plusieurs lectures sont parfois nécessaires pour apprécier la richesse de ce qui s'y déroule (*Playtime*, 1967). Il est aussi l'un des cinéastes qui a le plus poussé le travail du son comme partie intégrante de sa mise scène. Déréalisant une action ou fixant l'attention sur un détail, le son chez Tati interroge ce que l'image expose. L'exemple le plus célèbre se trouve dans *Mon oncle*, 1958, avec le bruitage des pas de madame Arpel réalisé avec les rebonds d'une balle de ping-pong.

Impossible d'évoquer Tati sans parler de Pierre Étaix, qui a travaillé avec lui comme assistant, gagman et créateur d'affiche. Il a aussi réalisé ses propres films, dont il est le principal acteur et dont le burlesque doux, minutieux et poétique est sonore mais souvent sans parole. On pense notamment à *Yoyo*, 1965, et son hommage au cirque.

Dans les années 1970 et 1980, Pierre Richard fait rire un très large public avec son personnage d'éternel distrait. Romantique, rêveur mais néanmoins athlétique, son art de la maladresse s'impose avec des films comme *Le Distrait* (1970) et *Les Malheurs d'Alfred* (1972), qu'il a lui-même réalisés, ou encore *La Chèvre* (1981) de Francis Veber.

À l'instar de nombreux burlesques, l'Américain Jerry Lewis démarre lui aussi sur scène, comme mime. Il devient célèbre avec son personnage de gaffeur naïf (souvent à la limite de l'idiotie), au service duquel il joue de son grand corps élastique et de sa virtuosité en matière de grimace (voir *Le Dingue du palace*, 1960; *Le Tombeur de ces dames*, 1961; *Jerry souffre-douleur*, 1964, trois films qu'il a réalisés).

● Le cas Jackie Chan

De Hong Kong nous vient Jackie Chan, qui fait ses armes dans les films de kung-fu des années 1970 (*Drunken Master*, 1978) et devient une star mondiale de la comédie d'action dans les années 1990 (*Rumble in The Bronx*, 1995; *Rush Hour*, 1998, et ses suites). D'une stupéfiante agilité, il effectue comme Keaton (qu'il considère comme son inspirateur) ses propres cascades, et utilise son environnement direct (architecture et accessoires) pour se sortir d'une impasse. Il dissocie cependant souvent le gag de l'action, dont il privilégie le spectaculaire, là où Keaton les allie parfaitement. Il se sent si redevable des maîtres du burlesque qu'il rend hommage à certains de leurs gags les plus fameux. Dans deux de ses films les plus réussis (*Le Marin des mers de Chine*, 1983, et sa suite en 1987), on le retrouve pris dans des engrenages tel Charlot dans *Les Temps modernes*; suspendu aux aiguilles d'une horloge tel Harold Lloyd dans *Safety Last!*; et passant à travers l'ouverture d'une façade qui s'écroule sur lui tel Buster Keaton dans *La Maison démontable* et *Cadet d'eau douce*.

● Le burlesque aujourd'hui

Le style de Jim Carrey, immense vedette des années 1990, repose sur l'élasticité de son corps et sa capacité à contrôler chaque muscle du visage. Il a aussi, tout comme Jerry Lewis dont il se considère le disciple, poussé loin l'art du dédoublement de la personnalité (*Docteur Strange Love*, 1963, pour Lewis, et *Fous d'Irène*, réalisés par les frères Farrelly en 2000, pour Carrey). On notera que Carrey est devenu une star planétaire avec un personnage inspiré du cartoon (*The Mask*, de Chuck Russel, 1994).

Créateur en Angleterre de *Mr. Bean*, série télévisée des années 1990 au succès mondial, Rowan Atkinson reprend à son compte la maladresse et l'inadaptation au monde de certains burlesques. Enfant facétieux coincé dans un corps d'adulte (tel qu'il se définit lui-même), il se débat à grand renfort d'expressions ahuries dans les situations les plus quotidiennes, et n'a accès au langage que par onomatopées.

Au début des années 2000 est apparu en Belgique le duo Abel et Gordon, dont le burlesque emprunte à la danse sa légèreté (*L'Iceberg*, 2006; *La Fée*, 2011 ou plus récemment *Paris pieds nus*, 2017). Ils vont chercher la poésie dans les recoins de l'ordinaire, et chez eux comme chez Tati, le langage, rare, surgit de manière inattendue et souvent incompréhensible. Notons également que, fait rare dans le burlesque, la femme du duo joue d'égal à égal avec l'homme.

Plus récemment, Bruno Dumont avec la série *P'tit Quinquin* (2014), nous propose les tics et le corps singulier de l'inspecteur Carpentier (Bernard Pruvost), ou celui de l'inspecteur Machin (Didier Despres) dans *Ma Loute* (2016) dont il renforce la drôlerie par des effets sonores proches du cartoon.

Dans le domaine de l'art contemporain, il est aussi un «burlesque sans acteurs» reposant, comme le principe des cascades de dominos, sur des réactions en chaîne d'objets insolites. La vidéo du duo suisse-allemand Peter Fischli et David Weiss, *Der Lauf der Dinge* (*Le Cours des choses*) montre ainsi, durant 30 minutes, un fascinant enchaînement de réactions physiques et chimiques entre divers objets et matières industrielles (pneus, outils, matières inflammables...). Dans un registre plus ludique, le groupe OK GO s'est fait connaître depuis 2005 par des vidéos virales inventant des chorégraphies à base d'objets détournés (leur première chorégraphie, *Here It Goes Again*, se tenait sur des tapis mécaniques de jogging) et de machineries de plus en plus extravagantes.

● Keaton inventeur du Parkour ?

Keaton a mis en place un burlesque de l'adaptation à l'espace et l'architecture, en trouvant mille manières de franchir un obstacle. Les adeptes du parkour se fraient eux aussi leur chemin dans les volumes d'architectures le plus souvent urbaines.

David Belle n'a pas inventé le fait de se jouer des obstacles avec fluidité, il suffit de voir Keaton escalader la façade d'un immeuble dans *La Voisine de Malec* (1920), Douglas Fairbanks ou Burt Lancaster dans leurs films de cape et d'épée et Jackie Chan dans tous ses films. Mais il est celui qui a fait de l'art du déplacement une discipline à part entière. Il a fondé avec des amis le groupe Yamakasi, dont le film du même nom, réalisé en 2001, a popularisé la pratique. Souvent hors des clous de la légalité car empruntant des chemins de traverse, elle conduit de jeunes «traceurs» du monde entier à explorer leur environnement autrement, en changeant de point de vue, et en prenant littéralement de la hauteur. Cet art a conquis le cinéma, puisque désormais n'importe quel héros de film d'action ne se déplace plus que selon ses codes, acrobatiques et aériens (*Banlieues 13*, 2004; *Casino Royale*, 2006; *Die Hard 4*, 2007; *Prince of Persia*, 2010; *Assassin's Creed*, 2016, et tant d'autres).

On notera que le parkour, qui fait de la maîtrise totale son expression, n'est pas au cœur de films comiques, sans doute parce qu'il lui manque la chute, l'erreur qui produit le décalage, et rend le personnage tout simplement humain. ■



Parkour de rue © D.R.

Document

Buster Keaton fait son autocritique

Le cinéaste revient sur un gag élaboré pour le film *La Croisière du Navigator*, et explique pourquoi il a dû, alors qu'il en était extrêmement fier, le couper au montage.

« Je compris (...) qu'une fois les spectateurs empoignés par les actes du héros, ils refusaient tout ce qui pouvait les dévier de sa trajectoire, quelle que fût la qualité du gag proposé. J'en eus la démonstration éclatante quelques années après, pendant la *preview* de *La Croisière du Navigator*, mon plus grand succès financier. Dans une scène (...) je me trouve seul avec l'héroïne sur le paquebot ensablé au large d'une île infestée de cannibales. Dans l'espoir de nous tirer de là, je me fais immerger, en tenue de scaphandrier, dans un effort héroïque pour désensabler le bateau. Tout en déployant des efforts surhumains, j'égrène plusieurs gags que le public appréciera. J'installe une barrière avec la pancarte "Travaux" sur le fond de la mer ; je capture un poisson-épée pour me battre en duel avec un autre ; toujours au fond de la mer, je lave mes mains sales dans un baquet d'eau ; ayant oublié mes pinces coupantes, j'utilise un homard pour sectionner un câble...

Mais le gag qui fit "flop" était mon préféré et avait couté très cher. Après l'avoir imaginé, je fis fabriquer par les accessoiristes mille deux cents poissons en caoutchouc de quinze centimètres, lesquels furent suspendus à des fils invisibles. Pour les faire évoluer devant l'objectif, on utilisa une grosse machine ressemblant à une rotative de presse. Nous obtenions ainsi l'effet d'un banc de poissons entraîné par un courant sous-marin. Là-dessus arrivait un gros poisson qui ne parvenait pas à couper le cortège. Pour lui venir en aide, je saisis une étoile de mer collée à un rocher, l'attachais sur ma poitrine et commençais à régler la circulation piscicole comme un sergent de ville. Je lève la main : le banc de poissons s'immobilise, le gros poisson traverse, puis je redonne le feu vert au banc de sardines.

D'après moi, c'était l'un des meilleurs gags visuels que j'ai jamais trouvés et je continue d'en être convaincu. Il fut inséré dans la bande-annonce de *La Croisière du Navigator*, et le public hurla de rire. Mais quand

Buster Keaton sur le tournage de *La Croisière du Navigator*, 1924 © United Artists



le film entier fut projeté en avant-première à Long Beach, mon gag aquatique tomba à l'eau. Le même échec se reproduisit à la *preview* de *Riverside*, puis dans d'autres localités.

Il nous fallut un bon bout de temps pour comprendre pourquoi cet excellent gag tombait en quenouille. L'un de mes gagmen, Clyde Bruckman, fut si déprimé qu'il cessa pratiquement de boire ! Il y a toujours une raison pour qu'un public renâcle devant un effet comique garanti irrésistible. J'ai d'abord pensé que les spectateurs s'étaient trop intéressés au trucage lui-même pour être amusés. Or, c'était tout autre chose, puisque, dans la bande-annonce, tout le monde explosait de rire. Ceci me donna enfin une réponse satisfaisante. Le public qui voyait le film en son entier acceptait les autres gags, car ils étaient en situation et n'empêchaient pas le héros de sauver la jeune première. Mais quand je me mettais à jouer les flics de la circulation sous-marine, j'interrompais mon sauvetage pour faire quelque chose de totalement gratuit, abandonnant pour un temps précieux l'héroïne à son triste sort.

Je coupais le gag : c'était la seule solution. Quelques-uns de mes collaborateurs pensèrent que le gag ratait parce qu'il était trop sophistiqué, mais je demeure persuadé d'avoir raison : le héros n'a pas le droit de musarder quand une jeune fille est en péril.

Je compris ce jour-là que mes longs métrages marcheraient mieux chaque fois que les spectateurs prendraient l'histoire suffisamment au sérieux pour s'identifier à moi dans ma lutte opiniâtre contre l'adversité.»

Extrait des mémoires de Buster Keaton, *Slapstick* (1960), éditions du Seuil, 1987.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Le Mécano de La Générale, DVD, Lobster film, 2017.

Films de Buster Keaton

Coffret «L'intégrale des courts métrages de Buster Keaton», DVD, Arte Vidéo, 2001.

Les Trois Âges, DVD, Lobster film, 2017.

Sherlock Junior, DVD, Great movies, 2015.

La Croisière du Navigator, DVD, MK2, 2008.

Les Fiancées en folie, DVD, Elephant films, 2019.

Cadet d'eau douce, DVD, Lobster, 2017.

Le Caméraman, Edward Sedgwick, DVD, Warner Bros, 2006.

Classiques du burlesque

Monte là-dessus, F.C. Newmeyer, DVD, Carlotta Films, 2014.

La Soupe au canard, Leo McCarey, DVD, ESC Editions, 2018.

Les Temps modernes, Charlie Chaplin, DVD, Potemkine Films, 2017.

Les Feux de la rampe, Charlie Chaplin, DVD, MK2, 2008.

Mon oncle, Jacques Tati, DVD, Studio Canal, 2014.

Docteur Jerry et Mister Love, Jerry Lewis, DVD, Paramount Pictures, 2004.

Yoyo, Pierre Étaix, DVD, «L'intégrale Pierre Étaix», Arte Editions, 2010.

Le Distraît, Pierre Richard, DVD, Gaumont, 2011.

Le Marin des mers de Chine, Jackie Chan, DVD, HK Vidéo, 2007.

The Mask, Chuck Russell, DVD, Metropolitan Vidéo, 2011.

Autres films cités dans le dossier

Naissance d'une nation, D.W. Griffith, DVD, HK Editions, 2014.

Metropolis, Fritz Lang, DVD, MK2 Potemkine, 2008.

L'Homme à la caméra, Dziga Vertov, DVD, Lobster Films, 2014.

Chantons sous la pluie, Stanley Donen et Gene Kelly, DVD, Warner Bros, 2000.

The Artist, Michel Hazanavicius, DVD, Warner Home Vidéo, 2012.

Snowpiercer, Bong Joon-Ho, DVD, Wilde Side Vidéo, 2014.

Mad Max: Fury Road, George Miller, Warner Bros, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

Sur Buster Keaton et le burlesque

- Buster Keaton et Charles Samuels, *La mécanique du rire. Autobiographie d'un génie comique*, Capricci, 2014.

- Stéphane Goudet, *Buster Keaton*, Cahiers du cinéma / Le Monde, 2008.

- Jean-Philippe Tessé, *Le burlesque*, Cahiers du cinéma, 2007.

SITES INTERNET

Sur la fabrication du film

Histoire du cinéma burlesque (avec frise chronologique interactive), Université populaire des images:

↳ upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-burlesque

Vie de Matthew Brady, photographe de la guerre de Sécession:

↳ lesitedelhistoire.blogspot.com/2011/06/mathew-brady-photographe-de-guerre.html

Site en anglais sur Buster Keaton:

↳ busterkeaton.com

Films et vidéos

Louis Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*:

↳ [youtube.com/watch?v=ymjlHsPmesk](https://www.youtube.com/watch?v=ymjlHsPmesk)

Louis et Auguste Lumière, *L'Arroseur arrosé*:

↳ [youtube.com/watch?v=s_vGEbwUWQO](https://www.youtube.com/watch?v=s_vGEbwUWQO)

Pierre Étaix parle de Buster Keaton:

↳ cinematheque.fr/video/514.html

Vidéo (en anglais) sur «Fatty» Arbuckle:

↳ [youtube.com/watch?v=wnlwDmd-SuA](https://www.youtube.com/watch?v=wnlwDmd-SuA)

Tony Zhou (chaîne «Every Frame a Painting»), *Buster Keaton, The Art of Gag* (en anglais sous-titré):

↳ [youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs](https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs)

Tony Zhou (chaîne «Every Frame a Painting»), *Jackie Chan, How to Do Action Comedy* (en anglais sous-titré):

↳ [youtube.com/watch?v=Z1PCtlaM_GQ](https://www.youtube.com/watch?v=Z1PCtlaM_GQ)

Michel Gondry, clip pour *Around the world* des Daft Punk:

↳ [youtube.com/watch?v=LKYYPj2XX8O](https://www.youtube.com/watch?v=LKYYPj2XX8O)

Vidéo de David Belle, fondateur du parkour:

↳ [youtube.com/watch?v=SbkdRskcNgM](https://www.youtube.com/watch?v=SbkdRskcNgM)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com

- Musique de film
- Des personnages plein d'entrain

CNC

Tous les dossiers du programme *Collège au Cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre

ÉPOPÉE FERROVIAIRE

Johnnie a deux amours : Annabelle Lee et *La Générale*, la locomotive dont il est le mécanicien. Tout pourrait aller pour le mieux si la guerre de Sécession ne s'était pas déclenchée, au moment même où il allait pouvoir se rapprocher d'Annabelle. Il doit montrer qu'il est un homme, mais l'armée ne veut pas de lui. Quand des espions nordistes dérobent *La Générale* avec Annabelle prisonnière à l'intérieur, c'est l'occasion de faire valoir son courage, son ingéniosité et sa ruse, en endossant plusieurs uniformes. Film d'aventure, film de guerre, film d'amour, *Le Mécano de La Générale* amalgame plusieurs genres en un sommet du cinéma burlesque. Cette épopée ferroviaire et historique est aussi une réflexion en acte sur les rapports de l'homme et de la technique, ainsi que sur les circonstances de l'héroïsme. Chez Keaton, le philosophe n'est jamais loin du clown.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA