

COURS *LE MÉCANO DE LA GÉNÉRALE* (BUSTER KEATON, 1926) COLLÈGE AU CINÉMA

Ce cours s'appuie sur la version du film *Le Mécano de la Générale* disponible sur YouTube via ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=x3HioYRd0Ck>

Les time codes signalés entre parenthèses dans le corps de texte vous permettent de visionner les extraits analysés.

De plus, le cours s'appuie parfois sur d'autres extraits de film pour approfondir la réflexion : ces vidéos sont toutes disponibles sur YouTube et les liens et time codes seront précisés dans le corps de texte.

Ce cours sur le film *Le Mécano de la Générale* est structuré en trois parties, c'est-à-dire trois axes de réflexion possibles pour effectuer par la suite en classe un travail avec les élèves.

Partie 1 : Le corps keatonien

Partie 2 : Identité générique plurielle

Partie 3 : Un voyage aller-retour : une fausse symétrie

Partie 1 : Le corps keatonien

Introduction

Cette expérience cinématographique du corps de Keaton s'explique notamment par son parcours personnel. Il est né en 1895 aux États-Unis, donc la même année que le cinématographe, mais les débuts de Keaton ne se font pas sur les plateaux de cinéma, mais sur la scène. En effet, dès l'âge de 4 ans il participe au numéro de music-hall de ses parents ([photographies diapositive 2](#)). Le music-hall est une pratique qui connaît un grand succès pendant la seconde moitié du 19e siècle aux États-Unis, mais aussi en Europe : il s'agit de se faire succéder sur scène des spectacles/attractions différentes : danse, les fameux numéros de claquettes, chanteur, numéros de cirque tels que des numéros d'acrobates, d'illusionnistes, jongleurs, équilibristes. C'est dans ce milieu que grandit Buster Keaton : son père exécute notamment des numéros dans lesquels il lance Buster Keaton, l'utilise comme une serpillière, un sac à patate, un projectile, etc. C'est ainsi que Buster Keaton va apprendre des numéros d'acrobaties, de funambule, de jongleur. En somme, ces différentes pratiques vont forger le corps de Keaton. Il a une grande conscience de ses capacités physiques, une maîtrise de ses gestes, mouvements et chutes, tout comme de l'émotion que cette mise à l'épreuve de son corps va faire ressentir au public.

L'aventure ne s'arrête pas à la scène pour Keaton et lorsqu'il a 22 ans, en 1917, il visite à New York la Comique Film Corporation qui appartient à son ami Lou Anger, et c'est un coup de foudre, une fascination immédiate de Keaton pour le cinéma. Il est immédiatement engagé pour réaliser notamment un duo comique avec Roscoe Arbuckle dit Fatty (130 kg) qui contraste avec la silhouette frêle et longiligne de Keaton : les particularités corporelles de chacun, le contraste de leur morphologie, participent à la mise en scène cinématographique ([photographies diapositive 3](#)). Keaton découvre donc le monde du cinéma et y voit des potentialités infinies, notamment en termes de mise en scène et de décor, qui n'étaient pas envisageables avec la scène. Il explore tous les aspects techniques, de l'écriture au montage.

C'est en 1920 du fait de sa renommée qu'il prend la tête de ses propres studios ([photographie diapositive 4](#)). C'est le début de l'âge d'or du cinéma hollywoodien, et âge d'or du cinéma muet (puisque les premiers films sonorisés arrivent à la fin des années 20, mais surtout dans les années 30). Les années 20 sont donc l'âge d'or des grandes figures du cinéma muet, comme bien sur Charlie Chaplin, qui travaillent sur leur langage corporel non seulement pour véhiculer la narration mais aussi construire leur identité : par exemple Charlot, ou encore le personnage de Keaton.

Comment Keaton utilise-t-il le cinéma pour faire de son corps un outil scénaristique et un motif esthétique ?

1- Cinéma et corps : une nouvelle expressivité

Pour comprendre le rapport entre le cinéma et le corps humain, et la manière dont Keaton va s'emparer des moyens propres du cinéma pour montrer son corps, il faut replacer le cinéma dans l'histoire des arts, voir même dans l'Histoire tout court.

Ce qu'il faut comprendre, c'est la thèse de Béla Balázs formulée dans les années 20 ([diapositive 6](#)). Dans ce texte, il met en avant le potentiel du cinéma à donner une nouvelle visibilité à l'homme. De manière un peu schématique : l'arrivée de l'imprimerie aurait fait perdre à l'homme sa visibilité dans la mesure où non seulement elle a permis la circulation des textes et donc la circulation du sens par des mots écrits, mais en plus elle fait vivre cette expérience de manière individuelle ; ce qui était vécu collectivement est alors vécu individuellement. De surcroît, l'occident a connu une longue période historique sous influence catholique qui prône la supériorité de l'âme sur le corps. Ainsi

L'homme aurait perdu sa visibilité.

Mais, selon Balázs, le cinéma aurait ce potentiel en puissance de montrer à l'homme le corps de l'homme, et donc de rendre visible de nouveau le corps de l'homme, de montrer ses mouvements, ses gestes, ses expressions par des moyens qui lui sont propres : cadrage, longueur des plans, échelles de plans, mouvements de caméra, montage, et ainsi de lui donner une nouvelle expressivité. Un nouveau langage corporel qui vient exprimer certaines dimensions de l'intériorité de l'homme, de sa psychologie, invisibles jusque là et surtout non exprimables par le langage parlé ou écrit.

Un autre élément est à prendre en compte : l'autre caractéristique propre au cinéma est le mouvement, et donc sa capacité à pouvoir montrer un objet, un corps en mouvement, et d'une manière qui ne saurait être visible dans la réalité du fait de ses spécificités propres : cadrage, échelle de plan, montage. Ce désir de capter le mouvement, et entre autres le mouvement du corps humain, n'est pas concomitant à l'apparition du cinéma, mais était déjà présent avant. Cette envie de capter, d'observer le mouvement se trouve notamment dans les expériences de chronophotographies et notamment celles réalisées par Georges Demeny ([diapositive 7](#)). Il y a cette volonté de capter le mouvement, d'observer la transformation du corps à travers les différentes postures, et donc finalement de révéler ce qui ne se voit pas à l'œil nu.

Ce désir est monté en puissance avec l'avènement du cinéma, on pense notamment à la *Danse Serpentine* de Loïe Fuller (vue Lumière). Cette vue exprime l'attrait pour le mouvement du corps humain et confirme cette filiation entre cinéma et corps humain en mouvement (vue Lumière disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=l-ofsm7gG_8)

Une filiation qui se réactualise au cours de l'histoire du cinéma : exemple de l'introduction du film *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980). Lien de l'extrait ici : https://www.youtube.com/watch?v=s4IHL_9zX1U

Dans cet extrait, le ralenti met en valeur le mouvement du corps du boxeur et tend à décomposer ses gestes pour s'apparenter alors à la chorégraphie. La composition du plan (le boxeur qui est la seule chose en mouvement dans l'image, les lignes du ring qui viennent marquer au contraire une forme de fixité et mettent donc également en valeur le mouvement du boxeur -elles peuvent aussi rappeler la pellicule cinématographique-) est pensée de sorte à mettre en exergue le corps et son mouvement.

Comment cela se traduit chez Keaton ? Comment les moyens propres du cinéma sont utilisés par Keaton et convergent pour se mettre au service de son corps ?

A) Cela se traduit par le choix de cadrer majoritairement en plan large et en plan moyen et de choisir une longueur de plan qui laisse le temps à l'action de se dérouler à l'intérieur du plan.

Ainsi, le choix de cadrage met en valeur l'intégralité du corps de Buster Keaton, et la longueur des plans laisse le temps au corps de Keaton de réaliser l'ensemble du mouvement. De ce fait l'expressivité du corps et les gestes sont révélés, mis en valeur par ces partis pris cinématographiques ([diapositive 10 photogrammes en haut](#)). Extrait du film *Le Mécano* (49 min à 49 min 30 s) : cadrage fixe en plan moyen qui permet de visualiser l'ensemble du corps de Keaton, et une longueur de plan (durée) qui permet de lire l'ensemble des mouvements de l'acteur, son interaction avec le décor. Ainsi, les partis pris cinématographiques mettent le mouvement du corps en valeur.

Parfois, il va aussi avoir recours à des plans rapprochés poitrine qui permettent d'observer davantage son visage, de l'identifier. Ce choix de cadrage souligne l'expression faciale de Keaton, et notamment la permanente mélancolie que laisse transparaître et contraste avec la vivacité du reste de son corps ([diapositive 10 photogramme en bas](#)). Il en ressort un personnage qui dénote, interroge, attire le regard sur lui de par sa singularité.

B) C'est sur cette singularité physique qu'il joue aussi pour attirer l'œil sur son corps.

Il utilise notamment un effet de contraste propre au burlesque entre sa silhouette, ses postures, ses gestes, et ceux des autres hommes (car à part Annabelle il n'y a que des hommes). Ainsi, la présence abondante d'hommes moustachus et imposants en uniformes contraste avec la singularité de la silhouette frêle et hyperactive de Buster Keaton ([diapositive 11](#)). De ce fait, il dissone dans son environnement et attire l'œil sur lui. Un jeu de contrastes physiques pris en charge par la narration et la mise en scène lors de la séquence de l'enrôlement : time code 7 min à 7 min 35 s. Dans cette séquence Johnnie, recalé à l'enrôlement, se compare physiquement aux autres hommes afin de comprendre les éventuelles raisons du refus qu'il essuie.

D'autre part, son visage même intrigue, imberbe, au grand yeux noirs renforçant sa pâleur, ses cheveux longs, ses lèvres fines. Un visage qui devient expressif par son manque d'expression ou du moins par sa mise en branle subtile et express : un sourcil qui saute, un pincement de lèvres, des paupières qui se ferment. Il y a une véritable économie de l'expression chez Keaton qui fait que lorsque son visage se met en branle, même légèrement et subtilement, on le remarque tout de suite. Il dénote avec les autres personnages, même au sein du paysage du burlesque de l'époque : si l'on prend l'exemple de Charlie Chaplin qui prend le parti pris d'un visage très expressif et joue sur l'exagération. Il crée ainsi sa propre identité physique, visuelle.

C) Par la composition même des plans.

En effet, Keaton va composer bon nombre de ses plans de telle sorte que la géométrie de l'espace, les lignes de force, attirent l'œil sur son corps qui devient le point d'attention de l'image. Cela est d'autant plus accentué qu'il est souvent seul dans les plans ([diapositive 12 photogramme du milieu](#)). La composition du plan travaille à placer le corps de Keaton au niveau du point de fuite, ce qui attire l'œil immédiatement sur lui et sur le mouvement du corps. Ceci est d'autant plus accentué qu'il est seul dans le champ (c'est-à-dire la portion visible de l'univers filmique).

Il va également utiliser le mouvement à l'intérieur du plan et choisir une trajectoire qui entre en contradiction avec le reste du mouvement. Extrait 1 h 5 min 30 s à 1 h 6 min 13 s : le mouvement de Johnnie est en contradiction, en opposition avec le mouvement de l'environnement autour de lui. Alors que la cavalerie traverse le champ de manière latérale, Johnnie essaye d'emprunter la perpendiculaire. Ce conflit de mouvement, et donc avec l'environnement (ce qui est propre au burlesque), attire l'œil sur le mouvement du corps de Johnnie.

Le fait d'attirer le regard sur son corps et de lui donner une expressivité singulière va permettre de faire de son corps un vecteur non seulement de l'action, mais aussi un vecteur comique.

2- Gags corporels et corps en action

Le ressort comique dans le cinéma burlesque est particulièrement corporel. Ainsi, le corps est utilisé pour faire rire de différentes manières, et est propre à l'identité visuelle et artistique des grands maîtres du genre. Charlie Chaplin utilise toute son extravagance, n'hésite pas à en faire trop, à exagérer dans ses postures, ses choix de costumes, ses gestes, et témoigne d'une certaine générosité corporelle dans le gag. De manière plus contemporaine, Jim Carrey utilise l'hyper flexibilité de son visage, et ses grimaces exagérées pour faire rire ([diapositive 13](#)).

Quid de Buster Keaton ? Comment mobilise-t-il son corps pour créer le gag ?

A) Il adopte notamment des réactions corporelles, des gestes, en décalage avec les événements et les situations qui se produisent dans le monde autour de lui. Ainsi, le gag est créé à partir de cette dissonance, de ce décalage. Le fait de réagir corporellement de manière inattendue, voire de manière inappropriée, provoque le rire. Ceci est d'autant plus accentué par son énergie fulgurante :

avec Buster Keaton le corps va plus vite que l'esprit, et le corps dans toute sa vivacité provoque le rire.

Extrait de 3 min 55 s à 5 min 15 s : Le frère d'Annabelle vient annoncer à leur père que la guerre est déclarée ainsi que sa décision de s'enrôler immédiatement. Tous les personnages expriment leur stupeur et leur inquiétude sauf Johnnie qui reste assis impassible, comme si de rien n'était, certainement perdu dans ses pensées, obnubilé par Annabelle. Cette absence de réaction corporelle, ce corps qui reste inexpressif face à cette situation, crée un étonnement, un décalage qui provoque le rire.

Nous pouvons également mentionner une réaction corporelle à l'opposée de la précédente : la réaction de Johnnie au baiser d'Annabelle ([diapositive 15 photogramme du milieu](#)). Ici c'est le corps tout entier qui tombe littéralement à la renverse sous l'effet de la surprise et du sentiment amoureux. Le corps tout entier vient ici exprimer l'émotion forte de Johnnie. Une réaction physique à un « simple baiser » qui étonne par sa disproportion et provoque le rire.

Enfin, nous pouvons citer le moment où Johnnie réagit au vol de la Générale par les nordistes : il poursuit sur-le-champ la locomotive en courant, ce qui montre encore que chez Keaton le corps va plus vite que l'esprit, sous le regard ébahi de ses camarades qui ne continuent pas la course ([diapositive 15 photogramme de droite](#)). Ainsi, tout le corps exprime ici son attachement inconditionnel à sa locomotive qui l'entraîne dans une course à pied derrière une locomotive lancée à pleine bille. Une réaction corporelle « illogique » qui provoque le rire du spectateur.

Buster Keaton va également mobiliser son corps pour créer le gag et attirer le regard sur lui par ses nombreuses chutes et maladresses. Ces chutes et maladresses sont l'œuvre du corps de Keaton en action. L'action, c'est-à-dire l'enchaînement rapide et spectaculaire des diverses péripéties, fait l'identité du film *Le Mécano de La Générale* et se véhicule en grande partie par le corps de Keaton en action.

B) Keaton a appris à mobiliser son corps et à réaliser des performances acrobatiques dès son plus jeune âge. Cette capacité fait son identité, si on le compare à Charlot par exemple qui ne va pas réaliser de telles performances physiques. Et donc, Buster Keaton va mobiliser cette capacité dans ses films comme son incroyable performance à moto dans *Sherlock Jr.* Le film *Le Mécano de La Générale* ne déroge pas à la règle.

Les performances athlétiques de Keaton s'observent notamment dans sa vitesse de course. Il est le seul à courir aussi vite, ce qui constitue un attrait visuel et un spectacle en soi.

Pour les performances plus acrobatiques, Buster Keaton ne veut pas tricher et réalise lui-même toutes ses cascades quitte à risquer sa vie sur les tournages. Il fait donc exception parmi les acteurs qui ont souvent recours à une doublure et même aujourd'hui, grâce au numérique, aux effets spéciaux 3D qui permettent par exemple d'incruster un personnage dans les airs au lieu de faire prendre des risques à l'acteur. Il faut dire aussi que Keaton était à la tête de son propre studio et qu'ainsi il n'avait pas cette pression des assurances contrairement aux autres gros studios américains qui encore aujourd'hui ne prennent pas le risque de faire exécuter les cascades par les acteurs notamment à cause du prix de ces assurances, mais aussi parce qu'un acteur blessé sur une superproduction amène à des journées de retard de tournage et donc à des coûts monstrueux. Donc, dans *Le Mécano de La Générale* rien n'est truqué, ce qui constitue aussi une attraction en soi : les spectateurs viennent voir Keaton prendre des risques corporels, une mise en danger non fictive. D'ailleurs Keaton a risqué sa vie plusieurs fois sur des tournages : par exemple le saut du toit d'un immeuble à un autre qui s'est avéré trop court. Lors d'une visite médicale de routine, et après avoir effectué une radio, le médecin s'est rendu compte que Buster Keaton avait eu une fracture du cou il y a quelques années et qui s'était donc ressoudée : B.Keaton ne s'en était pas rendu compte dans le feu de l'action.

Certains acteurs contemporains se placent dans le sillage de Buster Keaton en réalisant leurs

cascades eux-mêmes et font figure d'exception ([diapositive 16](#)) : Tom Cruise qui escalade des buildings, s'accroche à des avions, file à pleine bille en moto, ou encore Jackie Chan qui se retrouve à sauter au milieu d'explosions. De manière moins contemporaine nous pouvons aussi mentionner les prouesses de Jean-Paul Belmondo qui marchait en équilibre à des hauteurs vertigineuses comme dans le film *Peur sur la ville* (1975).

Comment le corps de Keaton devient-il le centre et le moteur de la scène d'action ?

Par le choix de cadrer en plan large et en plan moyen et avec une longueur de plan qui permet de pouvoir apprécier l'ensemble de la cascade et donne une véritable lisibilité au mouvement spectaculaire du corps de Keaton. La cascade devient alors le centre de l'action, ce qu'il y a à regarder dans l'image ([diapositive 17](#)).

Cette lisibilité de l'image et l'observation de l'ensemble de la cascade créent, renforcent la **sensation kinesthésique** ([diapositive 18](#)). C'est-à-dire une « hallucination musculaire par laquelle le sujet a l'impression que ses muscles se contractent alors qu'il est immobile » (source CNRTL). Mais aussi une **sensation synesthésique** qui est un « phénomène qui consiste en un liage sensoriel inhabituel, dans lequel certains stimuli évoquent automatiquement une perception additionnelle » (source Cairn). C'est-à-dire en somme que ces deux sensations donnent l'impression au spectateur de ressentir ce que le corps de l'acteur à l'écran éprouve. Autrement dit, lorsqu'un spectateur regarde un funambule marcher sur une corde, il éprouve une sensation de vertige, un danger viscéral, la peur de tomber, il éprouve ce que peut ressentir le funambule compte tenu de la hauteur et du danger.

Pour expliciter ces deux sensations dont le spectateur peut faire l'expérience en regardant le corps de l'acteur en action, nous pouvons prendre l'exemple du film *Peur sur la ville*, et particulièrement la séquence durant laquelle Belmondo poursuit le tueur sur les toits de Paris (lien ici : <https://www.youtube.com/watch?v=e6BMBq7UBqw> et time code : les 30 premières secondes). Les choix de cadrages en plans larges et moyens permettent d'observer la hauteur à laquelle l'acteur se situe et donnent immédiatement cette sensation de vertige. Alors, la fixité du cadre permet à l'œil d'être attiré par la déambulation sur le toit de l'acteur qui se situe à une hauteur importante sans sécurité. Et le plan par dessus l'épaule en légère plongée fait expressément ressentir le vertige du fait de la monstration explicite de la hauteur du point de vue où se situe l'acteur. Ainsi, le corps du spectateur peut éprouver le vertige du fait de l'observation du corps de l'acteur, et peut ressentir le danger, une tension (pourquoi pas musculaire) dans son propre corps en le regardant évoluer.

L'expérience spectatorielle de l'observation du corps de Keaton en action déclenche donc également la participation corporelle du spectateur. Extraits 22 min 50 s à 23 min 30 s : dans cet extrait cadré en plans larges et en plans moyens de façon à observer l'ensemble du corps de Keaton, le spectateur peut déjà ressentir une tension par le fait que Johnnie court un danger (le canon risque de lui exploser à la figure). Cette tension physique est redoublée par la chaîne dans laquelle il se prend le pied et qui retarde la possibilité qu'il se mette en sûreté. Enfin, le spectateur peut observer la course à l'équilibre précaire de Johnnie sur le chargement du wagon puis sur la locomotive lancée à pleine vitesse. La sensation de vitesse perçue par le défilement du paysage fait ressentir le risque de la chute de ce corps qui s'agrippe à ce qu'il peut pour poursuivre sa course. Enfin, l'apothéose se situe au moment où Johnnie se cramponne au nez de la locomotive au niveau des rails. Le danger est alors palpable : le corps menace à tous moments de commettre l'erreur fatale.

Ainsi, par ses choix de cadrage et la lisibilité de l'ensemble de la cascade qui n'est pas fictive, non truquée, Keaton anticipe la crainte et la fascination que va éprouver le spectateur en regardant la cascade. Le spectateur est pris en compte dans ce langage corporel.

Ces prouesses physiques et spectaculaires font que Keaton peut être appréhendé comme un « surhomme » et amorce cette dialectique entre le corps de l'homme et la machine.

3- Keaton et La Générale : L'ère de la machine ?

Pour comprendre le rapport entre Keaton et la machine, il faut tout d'abord faire quelques précisions historiques et artistiques ([diapositive 20](#)).

En effet, Keaton est né dans le contexte de la seconde révolution industrielle (1870-1910) qui s'est produite particulièrement aux États-Unis (mais aussi en Allemagne). Cette révolution est caractérisée par la conception de machines capables de fabriquer de l'électricité, mais aussi de machines pour assurer l'extraction du pétrole et du gaz. C'est également l'avènement du Taylorisme soit ce système de production à la chaîne dans laquelle un humain exécute mécaniquement le même geste toute la journée. En somme, une ère de célébration de la machine, de la vitesse.

D'un point de vue artistique il faut mentionner l'apparition du mouvement futuriste (1904-1920), une avant garde européenne, mais qui a eu son influence. En effet, dans son manifeste de 1909 l'italien Marinetti (figure du futurisme italien) prône l'ère de la machine, de la vitesse, de l'homme en mouvement et en action. Il se positionne contre la tradition littéraire qui fait de l'homme un homme passif. Il défend le cinématographe, la machine, comme moyen de capter la vitesse du monde et de cet homme urbain en mouvement.

Dans une même veine le cinéaste Vertov (figure du futurisme soviétique) propose son ciné-œil soit cet œil mécanique capable de capter la vitesse, le mouvement du monde trop rapide pour l'œil humain et de ce fait incompréhensible, chaotique. Il défend le ciné-œil comme pouvant donner sens et ordre au monde. Ainsi, il ressort de ce mouvement artistique une célébration de la machine, du mouvement, de la vitesse, et un rôle du cinéma comme pouvant capter et ordonner ce monde rapide.

Comment Keaton dans Le Mécano de La Générale fait corps avec la machine ? Et en quoi son corps en mouvement est-il associé aux capacités de la machine ?

A) Une relation quasi charnelle entre Keaton et sa machine, ou autrement dit, Keaton et sa machine ne font qu'un.

Dès les premiers plans du film où l'on découvre Johnnie, nous pouvons remarquer sa gestuelle à l'égard de la machine ([diapositive 22 photogramme de gauche](#)). Un geste qui s'apparente à celle d'une caresse et exprime d'emblée la relation entre Johnnie et sa locomotive.

Cette relation est même d'autant plus explicitée que les premiers cartons du film précisent que Johnnie a « *deux amours dans sa vie, sa locomotive et... (Annabelle)* ». Alors, sa locomotive est mise sur le même plan que son amante, une relation amoureuse avec sa machine qui est également démontrée par la photo qu'offre Johnnie à Annabelle ([diapositive 22 photogramme du milieu](#)). Une photographie qui vient caractériser, qualifier le personnage de Johnnie qui ne peut être envisagé sans sa machine.

Locomotive et mécanicien fonctionnent alors comme un couple inséparable, la première pouvant même extérioriser les émotions du second. En effet, le propre du burlesque et du cinéma muet est de faire passer un maximum d'éléments de manière extérieure, tangible. Puisque Johnnie ne peut nous faire une tirade sur ses émotions intérieures, la machine peut prendre en charge ses états. Ainsi, lorsque Johnnie est recalé durant l'enrôlement et par conséquent refoulé par Annabelle, la locomotive, reliée à Johnnie, exprime sa solitude et sa tristesse ([diapositive 22 photogramme de droite](#)) : Johnnie esseulé, assis sur les roues de la locomotive, flotte lentement dans les airs avec le mouvement. Un ralentissement, une pause poétique exprimée par ce mouvement de flottement qui extériorisent la mélancolie de Johnnie.

B) D'un point de vue formel, le mouvement du corps de Keaton est autant mis en valeur que le mouvement de la machine ([diapositive 23](#)). Les plans larges permettent d'observer la locomotive traverser le paysage et l'image de part en part. Les plans plus rapprochés permettent d'observer le paysage qui défile à l'arrière-plan et de se rendre compte de la vitesse de la machine. Ces plans permettent également d'observer la composition de la machine de plus près. Un gros engin fait de

grosses pièces métalliques que Keaton n'a pas de mal à manier.

C) La machine donne le rythme au corps de Keaton tout comme Keaton donne le rythme à sa machine ([diapositive 24](#)) : nous pouvons mentionner les nombreux plans qui laissent voir l'agilité avec laquelle Keaton se déplace sur et dans sa machine, ainsi que les plans plus rapprochés qui permettent d'observer toute sa gestuelle. Un mécanicien en action qui peut agir avant de réfléchir tant il connaît les moindres fonctions et capacités de sa machine. Keaton s'adapte au rythme de la machine, tout comme il lui donne le rythme par sa vivacité. Plus Keaton l'alimente, plus elle va vite, et plus il va vite également. Il y a alors une dialectique rythmique et anatomique entre les deux.

D) Ce parti pris d'allier corps et machine n'a pas toujours été choisi dans l'histoire du cinéma. En effet, 10 ans plus tard Charlie Chaplin, autre immense figure du muet, réalise *Les Temps Modernes*. Le contexte social et économique est bien différent aux US, notamment du fait des ravages de la crise de 1929, du chômage, des mauvaises conditions de travail dans les usines, des accidents, et Chaplin choisi alors de montrer une inadaptabilité du corps de l'homme à ce monde machinique. Un monde dont la vitesse le dépasse. L'exemple le plus connu est la scène où Charlot est sur la chaîne de production : ses mouvements sont cassés, complètement dépassés par la vitesse du tapis roulant, une incapacité à reproduire un geste mécanique telle une machine : loin de l'agilité et de l'aisance de Keaton sur sa locomotive.

Partie 2 : Identité générique plurielle

Introduction

Qu'est-ce qu'un genre cinématographique (diapositive 26) ?

Il s'agit d'un processus de classification des films en catégories à partir de caractéristiques esthétiques, scénaristiques, thématiques communes. Pour qu'un genre cinématographique existe, il faut que plusieurs films présentent des caractéristiques communes, s'inscrivent dans une certaine homogénéité. Il faut également que les acteurs du milieu, ainsi que les critiques et les spectateurs, relient ces films entre eux, créent un consensus pour les désigner, les regrouper sous une même étiquette, une même bannière.

Ainsi, le genre est créé a posteriori, du fait de l'observation de répétitions dans une série de films qui invitent à regrouper ces films ensemble.

Ce processus de classification implique donc de repérer des grandes caractéristiques communes, des motifs esthétiques, scénaristiques, thématiques. Un processus qui implique aussi d'écartier des films, des motifs qui ne s'y apparentent pas. On crée alors une norme et une marge.

Attention, cela ne veut pas dire qu'au sein d'un genre cinématographique il ne peut pas y avoir de transformations. En ce sens, un genre cinématographique n'est pas une catégorie immuable. Il peut être amené à évoluer en fonction de l'époque, du contexte social, économique, artistique, etc. De plus, cela ne veut pas dire que les genres sont des catégories étanches et qu'ils ne peuvent pas se mixer, s'hybrider, s'influencer entre eux.

Nous pouvons à ce titre évoquer l'exemple du western (diapositive 27). Le western est présent dès le début du cinématographe avec la nuance que le terme western est à ce moment-là utilisé comme épithète du nom : on parle alors de film western. Le film western des années 10 comportait des éléments burlesques (chutes, maladroites du cowboy...). En 1925, le terme western devient un substantif (un western). Il se caractérise alors comme le récit de la nation, et évacue les éléments burlesques de son esthétique (le genre n'est pas une catégorie immuable).

Il est intéressant de noter qu'au même moment *Le Mécano de la Générale* (1926), qui est avant tout un film burlesque, intègre cette toile de fond de la guerre de Sécession, soit un motif du western. Ainsi, alors qu'en 1925 le western évacue la dimension burlesque, en 1926 le film burlesque *Le Mécano de la Générale* intègre un motif du genre western (le genre n'est pas une catégorie étanche).

À quoi servent les genres cinématographiques ?

Ils peuvent être un outil de production.

Cette réflexion inscrit le genre dans la logique du système des studios. Ainsi, les studios suivraient une ligne directrice établie par les caractéristiques du genre et qui font son succès et son identification auprès du public. Le fait de suivre cette ligne directrice permettrait donc aux studios de satisfaire les attentes des spectateurs et ainsi de s'assurer de la réussite économique du film. Mais, au-delà de ce processus de standardisation de l'objet film, le genre comme outil de production permet aussi d'innover, de déjouer ou rejouer les caractéristiques du genre en les détournant et alors de jouer avec les attentes du spectateur. Par conséquent l'expérience spectatorielle est renouvelée.

Ils peuvent être un outil d'analyse filmique.

Appréhender un film via le prisme des genres permet paradoxalement de saisir toute sa singularité, c'est-à-dire la manière dont il va se conformer aux genres, mais aussi la manière dont il va s'en détacher. Il s'agit alors de s'interroger sur l'intérêt de cette différence, quelles aspérités, questions esthétiques cette différence apporte-t-elle au film. Enfin, le genre comme outil d'analyse permet de

saisir les enjeux esthétiques, scénaristiques, thématiques d'un film et de les questionner au regard de problématiques économiques, sociales, historiques.

Quid du film de Buster Keaton ? En quoi Le Mécano de la Générale est-il caractérisé par une identité générique plurielle ?

Et en quoi cette hybridité est-elle source d'une richesse esthétique, scénaristique, thématique, et fait de ce film un objet singulier ?

I- *Le Mécano de la Générale* : un film hybride

A) Le genre burlesque

Il s'agit du genre qui guide et traverse le film *Le Mécano*. C'est le genre dans lequel s'inscrit Buster Keaton avec ses films et dont il est une figure emblématique.

Ce genre repose sur un comique plus ou moins absurde et dont le vecteur est visuel et corporel ([diapositive 31](#)). Ce genre repose sur le gag c'est-à-dire une sorte de numéro qui joue avec l'attente et la surprise du spectateur ([diapositive 32](#)). L'une des marques de fabrique de Buster Keaton est l'emploi du « gag en deux temps » (source dossier enseignant CNC). Pour expliciter ce terme, nous pouvons prendre l'exemple durant laquelle Johnnie prend le commandement de l'artillerie ([photogramme diapositive 32](#) et extrait 1 h 12 min à 1 h 12 min 30 s). Durant cette séquence, Johnnie envoie accidentellement le boulet de canon dans les airs. Le gag et l'attente spectatorielle de ce gag résident dans le fait de voir le boulet de canon retomber sur la tête de Johnnie. Mais, cette attente est finalement contrecarrée par une surprise toute aussi source de gag : le boulet de canon atterrit miraculeusement sur le barrage qui cède et offre alors la victoire aux sudistes.

Le burlesque repose aussi sur un personnage principal singulier qui est indissociable de l'acteur lui-même et fonctionne comme une réitération à chaque film ([diapositive 33](#)). Le spectateur vient pour voir un Keaton, une nouvelle aventure du personnage de Keaton.

Enfin, ce genre repose sur un travail de l'espace ([diapositive 34](#)). Le personnage est en permanente interaction avec son environnement. Il peut être source de conflit, de chaos ([photogramme du milieu](#)) comme lorsque Johnnie tente désespérément de se frayer un chemin parmi la cavalerie, mais que cet environnement l'en empêche et manque de le piétiner. Mais cet environnement peut également être source d'harmonie et offrir une solution au protagoniste ([photogramme de gauche](#)) comme lorsque Johnnie en pleine course après les nordistes tombe sur le gros canon qui peut lui permettre de leur causer des dégâts. Parfois même, le décor peut être en même temps source de conflit et d'harmonie ([photogramme de droite](#)) comme lorsque Johnnie tente de reprendre sa Générale dans le territoire ennemi : il est encerclé par les soldats nordistes (conflit), mais il trouve une bûche qui lui permet d'assommer un soldat (harmonie) et ainsi de voler la locomotive.

Le genre burlesque, au fur et à mesure de son histoire, a été amené à s'hybrider, à interagir avec d'autres genres, ceci afin de développer les narrations, de les raffiner, et de ne pas confronter le spectateur à une perpétuelle répétition de gags et situations comiques.

B) Le film historique

Le film s'inspire d'une histoire vraie ([diapositive 35](#)). Un événement historique survenu au cours de la guerre de Sécession en 1862 appelé « le raid d'Andrews ». En Géorgie, une vingtaine de soldats nordistes ont volé la locomotive *The General* à l'armée sudiste dans le but de bloquer le ravitaillement de leur bastion à Chattanooga. Deux ou trois mécaniciens sudistes se sont alors lancés à leur poursuite. L'un des rescapés (William Pittenger) écrit en 1893 le récit de cet événement dans *The Great Locomotive Chase*. Buster Keaton est fasciné par ce récit et va, pour

coller au plus près de la réalité historique dans son film, s'inspirer des photographies de Matthew Brady ([diapositive 36 : photographies du haut de Matthew Brady et photogrammes du bas Le Mécano](#)), le grand photographe de la guerre de Sécession. L'on remarque donc à la comparaison de ces images un soin apporté à Buster Keaton aux costumes (uniformes de soldat), aux objets (canons), aux ambiances (forêt, fumée, scène de bataille), pour coller au plus près à la réalité historique. D'autre part, Buster Keaton voulait même utiliser la véritable locomotive The General pour son film, mais la compagnie a refusé. Il a alors pris une autre locomotive de l'époque de la guerre de Sécession (La Texas).

Mais, le genre historique dans *Le Mécano de la Générale* sert avant tout de toile de fond, car le principal enjeu de Johnnie est sa romance avec Annabelle et l'attachement qu'il porte à sa locomotive.

C) Le film romantique

Il s'agit d'un genre très codifié d'un point de vue des personnages et du scénario. Deux personnages tombent amoureux, mais du fait de leur situation (sociale, politique, économique) vont rencontrer des obstacles dans leur volonté de s'unir. Il s'agit de l'axe scénaristique principal du film *Le Mécano* ([diapositive 37](#)). En effet, Johnnie et Annabelle sont amoureux ([photogramme le plus à gauche](#)), mais leur histoire d'amour se trouve confrontée à un obstacle : Annabelle refuse de parler à Johnnie tant que celui-ci ne sera pas enrôlé dans l'armée ([photogramme du carton](#)). Il s'agit là d'un premier obstacle. Ce premier obstacle est redoublé par un autre ([photogramme suivant](#)) : Annabelle et la locomotive (le second amour de Johnnie) sont enlevées par les nordistes. Cette péripétie déclenche l'aventure de Johnnie qui va devoir affronter les obstacles s'il veut espérer retrouver ses deux amours. Le film se termine sur un baiser final qui est également un motif du film romantique ([photogramme le plus à droite](#)).

D) Le film d'aventure

Ce genre est caractérisé par un héros charismatique qui part à l'aventure et affronte une série d'obstacles qui le retarde pour atteindre son objectif. Dans le cas du *Mécano* nous parlerons plutôt d'un héros attachant, mais d'un héros malgré tout dans la mesure où il est le moteur de l'action et enchaîne les épreuves pour parvenir à ses fins.

Ce genre est caractérisé par un dépaysement dans les décors ([diapositive 38](#)). Le paysage joue un rôle à part entière et tous les prétextes sont bons pour se déplacer. *Le Mécano* se caractérise par une traversée du paysage américain mis en valeur par des échelles de plan larges (qui souligne également le moyen de transport c'est-à-dire la locomotive) et le protagoniste enchaîne les moyens de déplacement, qu'il soit question de courir, d'utiliser une draisine, un vélo, ou encore bien sûr une locomotive.

Ce genre présente également une intrigue simple et un rythme soutenu, des éléments sur lesquels nous reviendrons dans la 3e grande partie de ce développement.

Enfin, ce genre déploie également une esthétique du spectaculaire : cascades, explosions, accidents, etc., ce qui renforce l'intérêt du spectateur pour l'aventure du héros. Une esthétique du spectaculaire qui trouve son apothéose dans le film *Le Mécano* lors de l'effondrement du pont et de la locomotive sans trucage.

E) Le film de guerre

Il s'agit d'un genre qui repose en grande partie sur la représentation d'un conflit armé et suppose donc la présence de scènes de bataille. Ce genre déploie également une esthétique du spectaculaire et un climat de tension ainsi qu'une atmosphère chaotique. Dans le film *Le Mécano de la Générale*, le film de guerre s'illustre au travers de la scène de bataille finale entre nordistes et sudistes

(diapositive 39). En effet, nous pouvons observer durant cette scène un affrontement direct, filmé en plan large, ce qui permet une mise en scène du chaos : des explosions ont lieu à l'arrière-plan, des soldats courent au milieu, d'autres tirent à l'avant-plan. Ainsi, l'œil est stimulé de toute part et cela renforce cette sensation de cohue (photogramme en haut à gauche). De plus, nous pouvons observer une multiplication du nombre de soldats armés qui envahissent le champ ce qui permet d'augmenter la tension dramatique (photogramme en haut au milieu et en bas à droite). Nous observons également une multiplication du nombre d'armes de destruction, à savoir des canons (photogramme en bas à gauche). Enfin, une représentation du soldat patriotique qui tient le drapeau et meurt en défendant ses couleurs (photogramme en haut à droite).

Une scène de bataille particulièrement convaincante en témoigne la diapositive de comparaison avec d'autres ambiances de films de guerre mythiques (diapositive 40) : la multiplication de soldats armés qui envahissent le champ comme dans le film *Il faut sauver le soldat Ryan* (Steven Spielberg, 1998), une mise en scène du chaos avec un foisonnement d'explosions et de panique de toute part dans le champ comme dans le film *1917* (Sam Mendes, 2019), ou encore la représentation du soldat patriotique qui meurt en portant ses couleurs dans le film *Flags of our fathers* (Clint Eastwood, 2006), une représentation elle-même inspirée de la photographie de la bataille d'Iwo Jima (photographie en bas à droite).

Toutefois, bien qu'une scène de bataille soit présente dans le film *Le Mécano*, la tension est contrebalancée par les maladresses et gags de Buster Keaton ; des éléments burlesques qui témoignent d'un mélange des genres à l'échelle de la séquence, ce que nous allons étudier au travers de notre partie II (Le film d'aventure à l'épreuve du burlesque) et de notre partie III (Le film romantique à l'épreuve du burlesque).

II- Le film d'aventure à l'épreuve du burlesque

A) Moyens de locomotion : détournement burlesque

Nous avons signalé une multiplication des moyens de transport dans le film *Le Mécano*, qui témoigne d'une volonté de se déplacer, caractéristique du film d'aventure (diapositive 42). En effet, Johnnie entame une course folle tout d'abord à l'aide de son pas de course frénétique, puis il utilise une draisine, un vélo, et enfin une locomotive. Toutefois, nous allons constater que dans l'utilisation même de ces objets dont la multiplication est caractéristique du film d'aventure, le genre va être hybridé avec celui du burlesque du fait des nombreuses chutes et maladresses de Johnnie.

Nous pouvons nous attarder sur l'utilisation de la draisine (extrait de 16 min 25 s à 17 min 30 s). Nous remarquerons tout d'abord une première maladresse, suivi d'une gestuelle (petit battement de jambe), et enfin bien sûr la chute sur les fesses et le fracassement de la draisine, qui décrédibilisent l'utilisation aventurière de cet objet. Les maladresses et chutes caractéristiques du burlesque viennent s'hybrider avec le moyen de déplacement caractéristique de l'aventure. De plus, nous pouvons commenter le choix même de la draisine qui peut paraître là aussi absurde pour poursuivre une locomotive lancée à pleine bille, et donc décrédibilise également le ton aventurier de l'objet de déplacement.

Même remarque pour l'utilisation du vélo (extrait 17 min 30 s à 17 min 53 s) : une gestuelle (le fait de littéralement bondir sur le vélo) et une chute sur le bas côté qui décrédibilisent le ton du film d'aventure par leur caractéristique burlesque. Le choix, là encore, de ce vélo aux proportions saugrenues qui semble très inadapté à une course poursuite donne un ton absurde à cette folle course.

À titre de comparaison, nous pouvons mettre en parallèle l'utilisation des moyens de déplacement dans *Le Mécano* à l'utilisation de ces moyens dans un film caractéristique du film d'aventure :

Indiana Jones, Steven Spielberg, 1981 (lien de la vidéo ici : <https://www.youtube.com/watch?v=yqQD8sVtfA4> et time code 1 min 40 s à 2 min 30 s). Dans cet extrait nous pouvons observer la multiplication des moyens de transport et ce besoin de se déplacer à toute allure (cheval, camion). Mais, nous remarquons l'audace du personnage d'Indiana Jones dans l'utilisation de ces moyens de transport, et bien sûr l'absence de chute ou de gestuelle fantasque.

Toutefois, nous pouvons faire remarquer qu'il ressort également de l'utilisation de ces objets que Johnnie se donne à fond (il pousse de toutes ses forces sur le manche de la draine, pédale à toute allure avant de se casser la figure). Une énergie qui contrebalance à son tour les maladroites et chutes burlesques et confirme un mélange des genres (film d'aventure et film burlesque) dans l'utilisation même de ces objets de locomotion.

B) La figure du héros : Keaton héros maladroit et malgré lui

Le film présente explicitement le personnage de Johnnie comme un héros qui n'en a pas l'étoffe ([diapositive 43](#)). À ce titre, nous pouvons mentionner la scène de l'enrôlement au cours de laquelle il est tout d'abord refoulé : déjà la figure du héros est fragilisée, il ne sera pas le soldat glorieux. Puis, la mise en scène prend en charge la comparaison du héros avec d'autres hommes. L'enjeu pour Johnnie est de questionner son refus au travers de ses aptitudes physiques et viriles : extrait de 7 min 5 s à 7 min 50 s Dans cette scène Johnnie compare sa taille, touche ses biceps, son torse, ne comprend pas pourquoi un homme de la même taille que lui a été pris mais pas lui, alors qu'il semble avoir plus de muscles. Un jeu des proportions caractéristique du burlesque qui hybride la figure du héros du film d'aventure. Être le héros du film d'aventure demande des aptitudes physiques, des aptitudes que le héros questionne au travers de cette scène.

Pourtant, lors de l'enrôlement, le décisionnaire justifie le refus en expliquant qu'un mécanicien sera plus utile à la réparation. Cette justification cache en fait une critique dans le sens où les héros ne sont pas toujours ceux que l'on pense, et qu'un mécanicien est plus qu'utile en ces temps de guerre. Dans la suite du film néanmoins, entre les chutes et maladroites caractéristiques du burlesque, le personnage de Johnnie révèle toute son habileté au travers de ses cascades et prises de risque caractéristiques du héros d'aventure.

Johnnie s'avère également être héros qui n'en a pas l'étoffe dans la séquence des « *héros du jour* » : extrait de 1 h 13 min 30 s à 1 h 14 min

En effet, Johnnie se trouve dans les rangs de l'armée qui est chaudement saluée et applaudie par les citoyens. C'est a priori une position de héros. Toutefois, nous pouvons remarquer qu'il est à pieds alors que les autres soldats sont à cheval ce qui le place dans une position d'infériorité. De plus, Johnnie s'écarte lui-même du rang au moment de rejoindre la foule qui acclame, comme si ces applaudissements n'étaient pas pour lui. De lui-même il se positionne en héros qui n'en a pas l'étoffe, qui ne serait pas digne de recevoir des applaudissements. Cela appuie également le fait que le personnage de Johnnie n'a rien à voir avec le conflit en cours et que par conséquent il n'est pas en mesure de recevoir des acclamations.

Mais, Johnnie s'avère aussi être un héros malgré lui. En effet, c'est de manière fortuite qu'il découvre un général nordiste assommé dans la cabine de la locomotive et le livre au général sudiste. De plus, il opère une gestuelle qui répond aux codes liés aux grades des militaires : étant d'un grade inférieur, Johnnie s'excuse presque de devoir arrêter le général et le prie de passer avant lui ([photogramme en bas à gauche](#)). Cette gestuelle décrédibilise son statut de héros et pourtant c'est bel et bien en héros qu'il termine son aventure.

En effet, le film se termine par une considération pour le personnage de Johnnie. Mais avant cela, Johnnie subit une forme d'humiliation, lorsque le général lui demande d'ôter son uniforme. Pendant un instant le film nous laisse penser que Johnnie sera de nouveau recalé. Ce geste d'ôter l'uniforme

peut être comparé à celui du film *Le dernier des hommes* (Murnau, 1925). Extrait ici : <https://www.youtube.com/watch?v=W7yiZM-SlwI> et time code 20 min 47 s à 23 min 45 s Dans cette scène, le portier âgé d'un hôtel est dégradé par le directeur qui considère que du fait de son âge il ne peut plus exercer son métier. Le portier, décidé à se défendre et à prouver qu'il peut encore exercer les fonctions qu'il a toujours assurées, essaye de montrer à son patron ses capacités physiques, en vain. L'on procède alors au retrait de son uniforme qui est vécu comme une humiliation.

Toutefois, dans *Le Mécano de la Générale*, Johnnie est récompensé par un uniforme d'une plus grande valeur encore puisqu'il obtient le grade de lieutenant. Une manière là encore de détourner de manière burlesque la figure du héros : jusqu'au bout le spectateur pense que Johnnie ne sera jamais considéré comme tel, puis contre toute attente, il obtient un grade militaire, devient héros de guerre, pour un acte (arrestation du général nordiste) qui s'est produit de manière fortuite. Cet aspect montre bien encore une fois que la guerre n'est pas l'affaire de Johnnie et que son seul objectif est l'amour d'Annabelle, ce qu'il obtient à la fin du film.

III- Le film romantique à l'épreuve du burlesque

A) De drôles de baisers

Le motif du baiser est un motif du film romantique. Le spectateur s'attend à voir les deux amants échanger un baiser. Ce motif est présent dans le film *Le Mécano*, mais hybridé également par le genre du burlesque.

En effet, le premier baiser entre les deux amants intervient lorsque Annabelle envoie Johnnie s' enrôler. Extrait de 5 min 10 s à 5 min 38 s Le baiser prend le ton du burlesque tout d'abord par le geste de Keaton de tendre la main afin de faire une poignée de main à son amante pour lui dire au revoir avant de s' enrôler. Un geste absurde et drôle compte tenu du fait qu'ils sont amoureux, et qu'il part en raison d'un conflit grave. Puis, le baiser lui est arraché par Annabelle, et Johnnie réagit en tombant littéralement à la renverse, en pâmoison. Une chute qui contrecarre le ton romantique du baiser et vient hybrider ce motif.

L'autre scène de baiser se situe à la fin du film. C'est un baiser final, celui que le spectateur attend après toutes ces péripéties et marque la réunion des deux amants (extrait 1 h 17 min 47 s à la fin du film). Ce baiser romantique est contrecarré par des interruptions sans cesse de Johnnie dans son mouvement qui doit saluer ses camarades soldats. Le gag se situe d'une part dans la gestuelle maladroite de Johnnie qui essaye d'attraper les épaules, ou encore le visage de sa bien aimée, sans savoir vraiment comment faire. La suite du gag se poursuit dans ses tentatives infructueuses d'embrasser Annabelle. Il est interrompu par un soldat, puis par un autre, et c'est toute une ribambelle de soldats qui arrive pour l'interrompre. Alors, le motif romantique du baiser final est contaminé par le gag absurde propre au burlesque.

B) Keaton et la Générale : une histoire d'amour

Nous l'avons souligné, Johnnie entretient une relation quasi charnelle avec sa locomotive. Une relation de l'ordre du sentiment amoureux qui est pris en charge par le film ([diapositive 45](#)) : que ce soit explicitement par le carton qui nous dit que sa locomotive fait partie des deux amours de sa vie, ou par la photo qu'il donne à Annabelle le montrant avec sa locomotive et qui rappelle la photo d'Annabelle qu'il accroche dans la cabine de sa locomotive : les deux amantes sont mises sur le même piédestal. Nous pouvons aussi mentionner la gestuelle de Johnnie envers sa machine de l'ordre de la caresse alors même qu'il proposait à Annabelle de lui serrer la main pour lui dire au revoir. En somme, *Le Mécano de la Générale* est marqué par une double histoire d'amour, à ceci près que l'une d'entre elles concerne une machine, ce qui est absurde en soi. Une absurdité qui est propre au burlesque et qui vient alors contaminer l'histoire d'amour propre au film romantique.

Partie 3 : Un voyage aller-retour : une fausse symétrie

Introduction

Dans cette partie, nous allons nous concentrer sur le scénario du film, entendu ici comme la structure narrative du film, la manière dont les différentes péripéties s'enchaînent.

De prime abord, le scénario pourrait nous apparaître simpliste : sur fond de guerre de Sécession, un mécanicien part à l'aventure récupérer sa locomotive et la femme qu'il aime aux mains des soldats nordistes. Le scénario peut donc être résumé en une phrase ; il n'y a rien d'alambiqué. Et pourtant, nous allons voir en étudiant sa structure narrative que l'enchaînement des actions est en fait plus sophistiqué qu'il n'y paraît.

Ce raffinement s'explique notamment par l'histoire du burlesque. En effet, le burlesque repose, comme nous l'avons dit, sur un ressort comique, sur l'enchaînement des gags corporels et visuels. Le burlesque est contemporain de l'avènement du cinéma : nous pensons par exemple à la vue Lumière, *L'arroseur arrosé* (1895) qui repose sur un gag. Par la suite, il va se déployer dans des courts-métrages qui proposent des enchaînements de chutes, des coups de bâton, des situations absurdes, et ce particulièrement avec l'arrivée du *slapstick* dans les années 10. Mais, c'est le passage au long métrage dans les années 20 qui va permettre au genre de se renouveler. Le fait de devoir tenir sur la durée impose aux récits de se complexifier, de s'élaborer, afin de ne pas ennuyer le spectateur avec un enchaînement de gags qui seraient toujours les mêmes.

En 1926, *Le Mécano* rentre parfaitement dans cette démarche, et nous allons questionner sa structure scénaristique : *en quoi est-elle originale au sein de la filmographie de Keaton ? Et en quoi est-elle construite sur une fausse symétrie qui loin d'être une répétition simpliste, donne toute son aspérité à l'esthétique du film.*

I- Un voyage aller-retour ou l'adrénaline sur la durée

Le style de Buster Keaton se caractérise par un goût pour les scènes d'action ; si nous comparons ce style à celui de Charlie Chaplin qui met davantage l'accent sur l'aspect dramatique. Bien évidemment cela ne veut pas dire que Chaplin ne réalise jamais de scène d'action, mais plutôt que Keaton tend à déployer une esthétique du spectaculaire particulièrement avec ses cascades impressionnantes ou des motifs qui sont considérés comme des motifs caractéristiques des films d'action.

Cependant, le film *Le Mécano de la Générale* présente une originalité au regard de cet attrait pour l'action, en comparaison avec les autres films de la filmographie de Keaton. En effet, et nous le montrerons juste après, *Le Mécano* est caractérisé par un enchaînement de scènes d'action sur toute la durée du film, là où dans ses autres films, Keaton place la scène d'action au moment de l'apothéose du film qui amène à la résolution finale.

Nous pouvons mentionner le film *Sherlock Junior* (1924) : dans ce film, l'histoire d'amour contrariée est également présente, et contrairement au *Mécano*, le film possède une dimension un peu plus dramatique qui est à la fin du film contrebalancée par une scène d'action spectaculaire. Cette scène constitue le moment d'apothéose et amène à la résolution du film (lien ici : <https://www.youtube.com/watch?v=Ytu-gdlAfK4>). Cette scène constitue une course poursuite qui est un motif du film d'action. Buster Keaton enchaîne les cascades notamment celle très connue de la moto qu'il pilote sans trucage en étant assis seul sur le guidon.

Un autre motif de film d'action intervient également à la fin du film *Cadet d'eau douce* (1928). Le scénario de ce film comporte aussi une histoire d'amour contrariée et une dimension un peu plus dramatique que *Le Mécano*. Mais, cette dimension est également contrebalancée par une scène finale qui constitue l'apothéose du film. La scène de l'ouragan qui comporte une séquence de sauvetage, c'est-à-dire un motif de film d'action (lien ici : <https://www.youtube.com/watch?v=n9QPfiLuQ9c> et time code 1 h 4 min à 1 h 5 min). Dans cette scène, Buster Keaton affronte des rafales titanesques et vole au secours de sa bien aimée en se suspendant au-dessus de l'eau.

Ainsi, la course poursuite et le sauvetage, deux motifs du film d'action, arrivent à la fin de ces films pour constituer l'apothéose qui amène à la résolution. Dans le film *Le Mécano de la Générale*, les scènes d'action n'arrivent non pas à la fin du film, mais s'enchaînent sur toute la durée ([diapositive 48](#)). En effet, lorsque Johnnie part à la poursuite des voleurs nordistes, après la scène introductive du film ou le prologue en quelques sortes qui expose la situation initiale, l'action ne s'arrête pour ainsi dire jamais. Johnnie s'engage dans une course folle à pieds, en draisine, en vélo, en locomotive, utilise un canon, évite des obstacles, court sur le toit de la locomotive, se retrouve derrière les lignes ennemies et infiltre leur QG, délivre Annabelle, manque de se faire tuer par la foudre, un ours et un piège de braconnier, reprend La Générale, sème des obstacles pour retarder les nordistes qui le poursuivent, brûle un pont, prévient les sudistes de l'attaque imminente, et part à l'assaut pour la bataille finale avant d'arrêter le général nordiste et devenir héros de guerre. Ce film présente donc la particularité au sein de la filmographie de Keaton et au sein du burlesque, d'être un film au rythme effréné dans lequel l'adrénaline se mesure sur la durée du film et n'est donc pas résumée à une scène d'apothéose à la fin du film.

De plus, ces actions ont la particularité de s'enchaîner sur un voyage aller-retour. En effet, le voyage de Johnnie commence à Marietta en direction de Chattanooga d'où il repart pour terminer son voyage là où il a commencé. Le voyage forme donc un axe de symétrie, un aller-retour sur les rails, et au cours duquel des actions vont se répéter, se répondent comme en écho. Cependant, ces répétitions ne sauraient être de parfaits copier-coller, mais comportent des nuances qui amènent à considérer le trajet du retour comme un miroir grossissant des actions du trajet aller.

II- Un voyage aller-retour : une fausse symétrie

Introduction

Nous l'avons précisé, le voyage de Johnnie se déroule sur un axe aller-retour ([diapositive 49](#)) : la journée de Johnnie débute en gare de Marietta où les voyageurs montent dans le train, puis c'est à l'arrêt en gare de Big Shanty que la Générale est volée par les nordistes, et Johnnie les poursuit jusqu'à leur QG qui se trouve à Chattanooga. Puis, c'est au tour de Johnnie de voler (ou plutôt de reprendre) la Générale au départ de Chattanooga, et fait tout pour échapper aux nordistes jusqu'en gare de Marietta où il peut prévenir les sudistes de l'attaque imminente.

Sur cet axe, qui est en fait le chemin de fer, des actions qui se produisent sur le trajet aller vont se répéter sur le trajet du retour, permettant de qualifier cet axe d'axe de symétrie. Mais, nous allons constater par l'analyse, que ces actions ne fonctionnent pas en miroir, mais plutôt en miroir grossissant, permettant de qualifier ce voyage de fausse symétrie.

La première fausse symétrie, la plus évidente, est celle qui concerne le vol de la Générale. En effet, l'action qui enclenche le trajet aller est le vol de la Générale par les nordistes ([diapositive 50 photogramme de gauche](#)). Les nordistes, en groupe, profitent du moment d'inattention d'un seul homme : Johnnie. Plus tard dans le film, c'est à Chattanooga que Johnnie vol à son tour la Générale, événement qui enclenche le trajet retour ([photogramme de droite](#)). Johnnie est seul, encerclé par de multiples soldats nordistes, et pourtant il leur reprend la Générale sous le nez. Ici le miroir

grossissant fonctionne donc par la situation exagérée, disproportionnée sur le trajet retour, ou pourrait-on dire : « c'est gros comme une maison ».

Nous allons constater que cette fausse symétrie par effet de miroir grossissant concerne notamment l'énergie de Johnnie.

A) Une course d'obstacle : une énergie débordante

Nous pouvons déjà souligner une asymétrie en ce qui concerne le nombre, le rapport de force. En effet, Johnnie agit seul alors que les nordistes agissent en groupe ([diapositive 51](#)). Pourtant, nous pouvons constater que le rapport de force s'équilibre voir penche en faveur de Johnnie par la quantité d'énergie que celui-ci libère, soutenant notre précédente proposition selon laquelle Johnnie est un héros maladroit certes, mais qui se donne à fond.

Ainsi, alors que Johnnie évite seul les obstacles laissés par les nordistes sur le chemin de fer ([diapositive 52 photogramme de gauche](#)), les nordistes ont besoin d'être plusieurs pour éviter les obstacles de Johnnie ([vous pouvez retourner à la diapositive 51 photogramme de droite](#)). Dès lors, Johnnie témoigne d'une vivacité qui contrebalance largement son infériorité numérique.

De plus, -et c'est bien là qu'intervient notre idée d'asymétrie par effet de miroir grossissant- alors que les nordistes placent à plusieurs un obstacle de temps en temps sur le chemin de fer (trajet aller), par exemple une poutre ([diapositive 52 photogramme de gauche](#)), Johnnie à lui seul déverse en quelques secondes le contenu d'un wagon sur le chemin de fer afin de retarder les nordistes sur le trajet retour ([diapositive 52 photogramme de droite](#)). Une multiplication des objets sur les rails qui témoigne de l'énergie débordante de Johnnie, et permet de qualifier cette action de miroir grossissant de celle des nordistes sur le trajet aller.

De même, alors que les nordistes mettent ensemble le feu à un wagon sur le trajet aller ([diapositive 53 photogramme de gauche](#)), Johnnie, lui, met le feu au pont en entier sur le trajet retour ([diapositive 53 photogramme de droite](#)). Celui-ci s'effondre sous le poids de la locomotive des nordistes et l'entraîne dans sa chute. Une perte matérielle beaucoup plus impressionnante, cadrée en plan d'ensemble afin d'apprécier la chute impressionnante de la locomotive. Une esthétique du spectaculaire qui va dans le sens de cette idée de miroir grossissant. Alors, l'asymétrie fonctionne ici par la disproportion de l'action de Johnnie.

([diapositive 54](#)) Au moment du vol de la Générale par les nordistes sur le trajet aller, Johnnie qui réagit immédiatement en courant derrière la locomotive, fait signe de la main à ses camarades afin qu'ils le suivent et l'aident dans sa course (extrait 15 min 20 s à 15 min 48 s). Ses camarades, bien conscients que courir derrière une locomotive est un peu absurde, laissent Johnnie poursuivre seul. Sur le trajet du retour, Johnnie prévient les sudistes de l'attaque imminente des nordistes (extrait 1 h 4 min 17 s à 1 h 5 min 30 s). Dans le premier extrait, le champ (la portion visible de l'univers filmique) se vide (les camarades s'arrêtent) pour laisser Johnnie seul courir vers l'arrière-plan. À l'inverse, dans le second extrait, le champ se remplit par une multiplication du nombre de soldats qui envahissent l'espace. Un effet donc de miroir grossissant non seulement par cette multiplication et cet envahissement de l'espace, mais aussi d'un point de vue scénaristique par le fait que si au début personne ne suivait Johnnie, à la fin c'est toute une armée qui charge.

Nous pouvons également évoquer une autre situation qui fonctionne sur le même principe, les répétitions de coups de canon ([diapositive 55](#)) : sur le trajet aller, Johnnie trouve un canon (qui par un jeu de proportion propre au burlesque n'a là aussi pas beaucoup de crédibilité), et sur le trajet retour, Johnnie s'improvise commandant de l'artillerie. Alors, le champ est rempli par cette rangée de canons. Il y a donc ce même principe de multiplication des objets sur le trajet retour. Une multiplication qui permet de parler de miroir grossissant, accentuée par l'excès de la situation, ou autrement dit, Johnnie passe de mécanicien recalé à l'armée qui tente tant bien que mal de

manipuler un canon trop gros pour lui, à commandant de l'artillerie lors d'une bataille décisive.

Enfin, c'est une autre fausse symétrie évidente, celle de l'évolution du statut de Johnnie ([diapositive 56](#)). Ce dernier, passe de mécanicien recalé, humilié, au début du film, à héros de guerre, gradé, à la fin. Une évolution fulgurante qui marque encore une fois une disproportion de la situation qui fonctionne en miroir sur le trajet du retour et qui permet de qualifier ce voyage de fausse symétrie.

Cette fausse symétrie est également observable lors des deux arrivées de Johnnie à Marietta, au début et à la fin du film.

B) Arrivées à Marietta : des triomphes ?

([diapositive 57](#) et premier extrait de 1 min 40 s à 2 min 7 s et second extrait de 1 h 13 min 33 s à 1 h 14 min)

Dans le premier extrait (une analyse que vous pouvez retrouver dans le dossier enseignant du CNC) qui est aussi l'ouverture du film -l'arrivée du train en gare de Marietta-, Johnnie descend de la locomotive et est rejoint par deux enfants. Il est séparé par un contre champ du reste des voyageurs, créant ainsi un écart entre Johnnie associé donc au monde des enfants, et les voyageurs distingués, associés au monde des adultes. Les voyageurs saluent, mais cette séparation par le champ contre champ nous permet de nous interroger sur le véritable destinataire de ces salutations : Johnnie est-il vraiment salué par les voyageurs ? D'autant que les seules personnes qui le saluent physiquement sont les deux enfants qui viennent lui serrer la main et l'imiter.

Dans le second extrait, Johnnie cette fois se tient dans les rangs des sudistes salués par la foule à Marietta. L'action se répète donc, mais l'effet de miroir grossissant se situe dans le fait qu'au début il est formellement -par les formes filmiques- séparé du reste du monde par le champ contre champ, alors qu'à la fin du film il se tient dans le même plan que toute une armée (témoignant d'un excès d'un point de vue scénaristique). Citoyens de Marietta qui saluent, soldats, et Johnnie, sont même réunis dans un même plan. Toutefois, au cours de ce plan, Johnnie, qui par ailleurs est à pied et non par sur un cheval ce qui marque malgré tout une séparation hiérarchique, va de lui-même s'écarter du reste du cortège comme s'il ne pouvait être destinataire de ces acclamations. Cet écart nous montre aussi que cette guerre n'est toujours pas la sienne, et que ses seules préoccupations sont Annabelle et sa locomotive avec qui il est réuni dans le plan final.

C) Johnnie et Annabelle : baiser volé – baisers manqués

Les baisers entre Annabelle et Johnnie fonctionnent également en écho ([diapositive 59](#)). En effet, le premier baiser a lieu au début du film. Annabelle, de manière très adroite, arrache un baiser à Johnnie avant son départ pour l'enrôlement. À la fin du film, Annabelle consent de nouveau à embrasser Johnnie fraîchement gradé, et c'est Johnnie qui, de manière maladroite, tente de prendre les devants. Déjà les situations sont inversées. Puis, le gag va consister en une multiplication du nombre de tentatives de Johnnie pour embrasser Annabelle. Une multiplication qui là encore marque un excès, tout comme l'absurdité de la situation qui l'amène à renouveler autant de tentatives.