

LE MÉCANO
DE LA
« GÉNÉRAL »

de
Buster Keaton

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

Québec 

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

LE MÉCANO DE LA « GÉNÉRAL »

de BUSTER KEATON

Mars 2000

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 2000 — 00-0195

ISBN 2-550-36346-9

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 2000

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Le Mécano de la « Général »* a été produit dans le contexte d'une l'expérience pilote d'éducation cinématographique, projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin de maintenir un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : Avant de présenter le film aux élèves, on doit s'assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.

COORDINATION

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Richard Magnan, consultant en cinéma

**COLLABORATION AU CONTENU
ET À LA RÉDACTION**

Robert Crompt, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ
DE CONCERTATION
SUR L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de l'éducation
Ministère de la Culture et des Communications

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Jeannine Champagne, responsable de la programmation
Services éducatifs
Télé-Québec

Béatrice Couillard, déléguée à la diffusion
SODEC

André Couture, directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Robert Crompt, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Louis Laverdière, producteur
Cité-Amérique

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Luc Paquette, coordonnateur au primaire et
conseiller pédagogique en arts
Commission scolaire de Laval

Margaret Rioux-Dolan, directrice
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM	1
1 La présentation du film	1
1.1 La fiche signalétique du film	1
1.2 La source d'inspiration du film	1
1.3 Le résumé du film	2
1.4 Les artisans et les artisanes du film	2
LES DÉBUTS DU CINÉMA ET L'ÉVOLUTION DU LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE (1895-1929)	5
2 La naissance du cinéma et du langage cinématographique	7
TABLEAU SYNOPTIQUE	8
LE CINÉMA MUET AU FIL DU TEMPS (1895-1929)	17
2.1 Le kinétoscope Edison (1891)	21
2.2 Le cinématographe des frères Lumière (1895)	21
2.3 Les films à un seul plan (1895-1902)	22
2.4 Les caractéristiques du cinéma des premiers temps	22
2.5 La sonorisation du cinéma muet	23
2.6 La caméra se met en mouvement (1896)	24
ENCADRÉ 1 : GEORGES MÉLIÈS ET LES « FILMS À TRUCS »	27
2.7 Les films à plans multiples (1903)	29
2.7.1 La Passion du Christ et les « plans-tableaux » (1897-1907)	29
2.7.2 Les films à poursuites et la continuité entre les plans (1903-1907)	30
2.8 <i>L'Attaque du grand rapide</i> (1903) et le cinéma narratif	31
2.9 <i>La Télégraphiste de Lonedale</i> (1911) et le montage alterné	32
2.9.1 Du plan d'ensemble au gros plan : le personnage classique et le montage analytique	33
2.9.2 Les raccords entre les plans : la continuité narrative	34
2.10 <i>Naissance d'une nation</i> (1915) et d'une institution : le cinéma narratif classique	35
2.11 <i>Le Cabinet du docteur Caligari</i> (1919) et l'expressionnisme allemand	36
2.12 <i>Le Cuirassé Potemkine</i> (1925) et le cinéma révolutionnaire russe	36
2.13 <i>Le Chanteur de jazz</i> (1927) et le « début » du cinéma parlant	37
LE CINÉMA BURLESQUE ET LA NOTION DE GAG	39

3	L'origine et la naissance du cinéma burlesque	41
	TABLEAU SYNOPTIQUE	42
3.1	Les caractéristiques du cinéma burlesque	45
3.1.1	Les gags et l'histoire	45
3.1.2	Les bagarres et les courses-poursuites	46
3.1.3	Un genre « subversif »	47
3.1.4	La revanche de l'irrationnel	48
3.2	L'effet comique et la notion de gag	49
3.3	La structure classique du gag	50
3.3.1	L'exposition	50
3.3.2	Le développement	51
3.3.3	La chute	51
3.4	Le « gag à double retournement » chez Keaton	52
3.5	Charlie Chaplin (1889-1977)	53
3.6	Les héritiers du burlesque	53
	ENCADRÉ 2 : LA CADENCE DE TOURNAGE ET DE PROJECTION	55
	DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM	57
1	Premier exercice : le raccord dans le mouvement	57
2	Deuxième exercice : le montage alterné et les actions simultanées	57
3	Troisième exercice : la sonorisation du cinéma muet	58
4	Quatrième exercice : le « gag à double retournement » chez Keaton	58
5	Cinquième exercice : l'écriture d'un gag	59
	TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM	61
1	La mise en commun des perceptions des élèves	61
2	La thématique du film	61
2.1	La comédie de la guerre	61
2.2	L'âge de la machine et la notion de progrès	62
2.3	L'homme seul face à l'adversité	62
	BIBLIOGRAPHIE	63
	ANNEXE I : LA GUERRE DE SÉCESSION : APERÇU HISTORIQUE	65
	ANNEXE II : MATÉRIEL ÉDUCATIF À L'INTENTION DES ÉLÈVES	69

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 La présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre :	<i>Le Mécano de la « Général »</i> (version française de <i>The General</i>)
Pays de production :	États-Unis
Année de production :	1926
Réalisation :	Buster Keaton et Clyde Bruckman
Scénario :	Al Boasberg et Charles Smith
Images :	J. Devereux Jennings et Bert Haines
Montage :	J. Sherman Kell et Harry Barnes
Décors :	Fred Gabourie
Production :	United Artists
Durée :	environ 1 h 20 (2 287 mètres ¹)
Actrices et acteurs principaux :	Buster Keaton, Marion Mack, Charles Smith

1.2 La source d'inspiration du film

Le scénario du film est inspiré d'un récit écrit par William Pittenber, *The Great Locomotive Chase*, relatant un fait authentique qui s'est déroulé aux États-Unis durant la guerre de Sécession² (1861-1865), conflit opposant les États du Sud et ceux du Nord. En avril 1862, un groupe d'espions nordistes pénètrent en territoire ennemi, près d'Atlanta (alors capitale des États sudistes, les États confédérés). Ils s'emparent d'un train à bord duquel ils tentent de retourner en territoire nordiste, coupant les lignes télégraphiques et brûlant les ponts derrière eux. Ils sont finalement rattrapés par les Sudistes, après avoir parcouru près de 500 km. Ayant lu le récit de cet événement historique, Clyde Bruckman (coréalisateur du film) le présente à Buster Keaton qui s'en inspire pour réaliser ce qui est considéré comme son chef-d'œuvre, *Le Mécano de la « Général »*.

-
1. Certaines sources d'information indiquent une durée plus longue pour le film. Il faut préciser que la durée du film varie selon la cadence de projection privilégiée. À ce sujet, voir le deuxième encadré (page 55) qui explique la durée relative des films muets en fonction des cadences variables de tournage et de projection de ces films.
 2. Pour un bref aperçu historique de la guerre de Sécession, voir l'annexe I à la fin du document.

1.3 Le résumé du film

Johnnie Gray (Buster Keaton) a deux passions : sa locomotive (la « Général ») et Annabelle Lee (Marion Mack). Lorsque la guerre de Sécession éclate, il ne peut s'enrôler dans l'armée sudiste. Les officiers de recrutement jugent qu'il est plus utile à sa patrie dans sa profession, comme conducteur de train, que comme soldat. Malgré son insistance à vouloir s'enrôler, l'armée refuse de l'admettre dans ses rangs. Croyant que c'est par lâcheté qu'il ne s'est pas engagé, Annabelle et sa famille le rejettent, affirmant qu'il est la honte du Sud. Annabelle refusera de lui adresser la parole tant qu'il ne sera pas en uniforme.

Un an plus tard, Annabelle se rend au chevet de son père, blessé à la guerre, à bord du train conduit par Johnnie, la « Général ». Lors d'un arrêt du train à Big Shanty pour le ravitaillement, des espions nordistes subtilisent la locomotive et Annabelle, qui était remontée à bord d'un wagon durant la halte, est faite prisonnière. Johnnie part alors à la poursuite des ravisseurs jusque dans les frontières ennemies, où il découvre les plans de l'armée nordiste visant à attaquer le Sud. Il libère Annabelle des mains de l'ennemi, récupère sa locomotive et regagne le territoire sudiste, poursuivi à son tour par l'armée nordiste. Il coupe les lignes télégraphiques et brûle les ponts sur son passage, il prend comme prisonnier un officier nordiste et prévient à temps l'armée confédérée de l'attaque imminente de l'ennemi qui sera, grâce à lui, mis en échec. Johnnie reconquiert ainsi sa locomotive, sa bien-aimée et son honneur, de même qu'un uniforme d'officier.

1.4 Les artisans et les artisanes du film

Joseph Francis Keaton (dit Buster) : acteur, scénariste et réalisateur américain, né à Piqua au Kansas en 1895, il meurt à Los Angeles en 1966. Fils de parents comédiens de théâtre de vaudeville, le jeune Buster est initié très tôt au monde du spectacle. Il apparaît sur scène dès l'âge de 3 ans dans les numéros de ses parents. Il acquiert d'abord une renommée aux côtés de ses parents, puis seul à partir de 1917. Il rencontre alors l'acteur de cinéma burlesque Roscoe « Fatty » Arbuckle avec qui il collabore à plusieurs films produits par Joseph M. Schenck, lequel produira par la suite plusieurs films de Keaton.

En 1919, Joseph M. Schenck fonde les *Buster Keaton Comedies*. Keaton y tourne dix-neuf courts métrages en trois ans à peine et devient vite une vedette aussi importante que Charlie Chaplin. En pleine possession de son art et bénéficiant d'une totale liberté de création, Keaton réalise durant les années 20 ses films les plus personnels et les plus réussis, dont *Le Mécano de la « Général »* en

1926, qui constitue son chef-d'œuvre et un des plus beaux films du cinéma burlesque.

Dès ses premiers courts métrages, le personnage qu'incarne Buster Keaton est esquissé. Son visage imperturbable, tel un masque dont seul le regard permet l'expression des sentiments, lui vaut le sobriquet de « face de marbre » (*the Great Stone Face*) ou de « l'homme qui ne rit jamais ». La présence corporelle de Keaton s'exprime à travers les performances et prouesses du personnage qui sont d'autant plus spectaculaires que Keaton exécute lui-même les cascades de ses films, ce qui lui vaut plusieurs blessures sérieuses. Seul, aux prises avec un environnement hostile (tornades, éboulements, poursuites de toutes sortes, vendetta, guerre civile, etc.), son ingéniosité et sa volonté indéfectible se révèlent à travers la détermination d'un homme luttant pour sa survie.

L'univers des films de Keaton met en évidence un penchant irrésistible pour l'humour absurde qui confère à son œuvre une étonnante modernité. Cette modernité se révèle notamment dans un film avant-gardiste, *Sherlock Junior* (1924), où le personnage qu'il incarne, apprenti Sherlock Holmes à ses heures, travaille comme projectionniste dans un cinéma. Lors d'une projection, il s'endort, se dédouble (par surimpression) et son double pénètre dans le film projeté, où il tient le rôle du détective Sherlock Junior. Cette idée d'un personnage qui pénètre dans l'écran, dans le monde du cinéma, sera reprise dans un film d'un des héritiers du burlesque, Woody Allen, soit dans *La Rose pourpre du Caire* (*The Purple Rose of Cairo*, États-Unis, 1985).

Lorsqu'il passe à la compagnie *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM) en 1928, Keaton s'adapte mal au travail des grands studios de Hollywood et à la perte progressive du contrôle de sa création. De plus, la vedette du cinéma muet doit s'adapter à un autre changement majeur, le début du cinéma parlant, à partir de 1927. Les films qu'il réalisera ensuite ne seront plus que l'ombre de ses films muets, à l'exception des deux premiers films tournés à la MGM : *L'Opérateur* (*The Cameraman*) en 1928 et *Le Figurant* (*Spite Mariage*) en 1929. Sa vie personnelle s'effondre par la suite (divorce, alcoolisme, ruine financière).

Après la période sombre des années 40 et 50, où il ne figure que dans quelques films et émissions de télévision, il obtiendra, à la fin de sa vie, une reconnaissance tardive du milieu cinématographique, qui le reconnaîtra alors comme l'un des plus grands comiques du septième art. On le voit pour la dernière fois à l'écran dans un documentaire touristique de l'Office national du film du Canada (ONF), *The Railroader*³, dans lequel il traverse le Canada d'un océan

3. Film réalisé par Georges Potterton en 1965, disponible à l'ONF.

à l'autre sur les rails du chemin de fer, à bord d'un petit pousse-pousse (petit véhicule individuel sur rails propulsé par l'action d'un levier manuel).

Marion Mack : née en 1902 à Mammoth (Utah), elle débute à l'écran en 1923. Après *Le Mécano de la « Général »*, elle tourne encore quelques courts métrages, puis abandonne le cinéma pour le théâtre de vaudeville. Elle collabore de nouveau avec Buster Keaton en 1938, à titre de scénariste pour un court métrage musical réalisé par Keaton, *Streamlined Swing*. En 1980, elle apparaît dans un documentaire pour la télévision, une série intitulée *Hollywood*, portant sur l'industrie américaine du cinéma à l'époque du muet. On la retrouve ensuite dans un documentaire sur Buster Keaton intitulé *Buster Keaton : A Hard Act to Follow* en 1987. Elle est décédée deux ans plus tard, en 1989.

Joseph M. Schenck : producteur américain né en 1878 à Rybinsk en Russie, mort en 1961 à Beverly Hills en Californie. Frère de Nicholas M. Schenck (1881-1969), qui deviendra lui-même producteur pour les studios *MGM*, Joseph devient producteur indépendant après avoir travaillé avec son frère à l'exploitation de parcs d'attractions et de salles de cinéma, au début du siècle. À partir de 1917, il produit les films de Roscoe Arbuckle avec lequel Keaton fera ses débuts au cinéma. Il fonde ensuite les *Buster Keaton Comedies* en 1919 et produit dix des meilleurs longs métrages de Keaton. En 1926, il devient président de la célèbre compagnie *United Artists* (fondée en 1919 par Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford et David Wark Griffith), puis fonde la compagnie *Twentieth Century Fox* en 1933 (en collaboration avec Darryl Zanuck), dont il devient président en 1935. C'est sur sa recommandation que Buster Keaton accepte d'être engagé par la *MGM* en 1928, où travaille son frère Nicholas Schenck. Au sujet de son transfert à la *MGM*, Keaton affirmera plus tard, dans sa biographie : « (...) je commis la plus grosse bêtise de ma carrière⁴. »

4. Buster KEATON. *Slapstick*, Nantes, L'Atalante, 1984, p. 185.

**Les débuts du cinéma
et
l'évolution du langage cinématographique
(1895-1929)**

2 La naissance du cinéma et du langage cinématographique

D'abord simple procédé d'enregistrement du réel, le cinéma n'est pas doté d'un langage déjà existant, établi dès le départ. Le langage cinématographique s'est développé progressivement au cours d'une certaine période. Les années 1895 à 1929, qu'on associe généralement au « cinéma muet », constituent cette période où les différentes règles constitutives du langage cinématographique sont fixées. Ces règles vont dominer la pratique cinématographique dans les décennies ultérieures. **On entend donc par langage cinématographique l'ensemble des règles de tournage et de montage qui régissent la production de sens dans un film.** Il s'agit des moyens d'expression qui sont propres ou particuliers au médium cinématographique. Les règles du langage cinématographique demeurent d'ailleurs en évolution continue, malgré une certaine standardisation avec ce qu'on nomme généralement le cinéma narratif classique, qui apparaît lorsque le cinéma devient « parlant », à la fin des années 20.

Le langage cinématographique s'est donc développé de manière empirique, à la faveur d'expérimentations de la part des nombreux pionniers de l'art cinématographique naissant. Le désir de raconter des histoires à l'aide des images en mouvement a amené les cinéastes à mettre au point de multiples procédés d'expression filmiques, d'abord visuels, bien entendu, vu le « handicap » sonore de ce qu'on nomme aussi le « cinéma des premiers temps ». Ces procédés filmiques (mouvements de caméra, règles de montage, effets optiques comme les fondus, etc.) définissent donc ce qu'on nomme le langage cinématographique.

Le tableau synoptique qui suit présente les grandes lignes de l'évolution du cinéma et du langage cinématographique durant la période qui va de l'invention du *cinématographe* des frères Lumière (1895)⁵ à la généralisation du cinéma parlant (1929). **Les éléments présentés de façon synthétique dans le tableau synoptique sont développés dans les pages suivantes. Pour plus de détails sur chaque élément du tableau et pour des exemples tirés du film de Keaton, nous vous renvoyons donc aux sections correspondant aux numéros indiqués dans la colonne de gauche du tableau, devant le titre de la section.**

5. Certaines expérimentations précédant l'invention du *cinématographe* sont considérées, notamment le développement du *kinétoscope Edison* en 1891.

TABLEAU SYNOPTIQUE

1891 2.1 Le kinétoscope Edison	Utilisant une pellicule photographique souple de format 35 mm (format de pellicule encore utilisé de nos jours), bordée de perforations qui permettent d'entraîner le mouvement des images, l'industriel américain Thomas A. Edison et son assistant William K. L. Dickson parviennent à mettre au point le <i>kinetograph</i>, première caméra de l'histoire du cinéma. Les films (qui durent moins d'une minute) sont tournés dans un petit studio au toit vitré, surnommé la <i>Black Maria</i>. Le studio pivote sur des rails pour suivre le déplacement du soleil dans le but de toujours obtenir le maximum de lumière (compte tenu de la faible sensibilité de la pellicule à cette époque). Cependant, les films tournés avec le <i>kinetograph</i> ne sont pas projetés sur un écran. Ils sont visionnés par un seul spectateur à la fois qui regarde le film par un oculaire (une « loupe ») qui agrandit l'image qui défile en une boucle sans fin dans un simple caisson de bois. Cet appareil de visionnement individuel, le <i>kinétoscope Edison</i>, constitue le premier dispositif reproduisant des images animées de type cinématographique (plutôt que des dessins)⁶.
--	--

6. Le *kinétoscope Edison* est présenté au début du troisième épisode, intitulé : *L'image et le rêve*, de la série *Les géants du siècle* (diffusée par Télé-Québec). Les vingt-trois premières minutes du document couvrent la période considérée ici, soit celle du cinéma « muet », du kinétoscope Edison au *Chanteur de Jazz* (*The Jazz Singer*) d'Alan Crosland en 1927. Vous pouvez vous procurer ce document en vous adressant à un responsable de l'organisation du projet d'éducation cinématographique.

1895 2.2 Le cinématographe des frères Lumière	Les Français Louis et Auguste Lumière marquent un tournant décisif dans l'invention du cinéma en mettant au point un appareil de prise de vues et de projection qu'ils nomment <i>cinématographe</i>. Le <i>cinématographe</i> permet de projeter le film sur un écran, devant plusieurs spectateurs à la fois, ce qui inaugure la projection cinématographique telle qu'on la connaît encore de nos jours. Cependant, l'image est en noir et blanc et demeure essentiellement muette.
1895-1902 2.3 Les films à un seul plan	Le <i>cinématographe</i> est un appareil qui sert à enregistrer une succession de photogrammes, qui constituent un plan. À cette époque, les bobines de pellicule sont relativement courtes (moins de vingt mètres), de sorte qu'on ne tourne qu'un seul plan à la fois, dont la durée est de moins d'une minute. Le montage des plans bout à bout n'étant pas encore instauré, un film est alors constitué d'un seul plan, qui apparaît comme un « tableau » autonome. Le film se termine lorsque la pellicule est épuisée dans le magasin de la caméra. Les films ainsi produits ne sont que l'enregistrement sur pellicule d'un événement (réel ou mis en scène) qui se déroule devant la caméra. Le film à un seul plan demeure la norme jusqu'en 1902 environ. <i>La Sortie des usines Lumière</i>⁷, premier film tourné en 1895 par Louis Lumière, est un exemple de film à un seul plan. Il s'agit d'une scène « prise sur le vif » (documentaire), qui consiste simplement dans l'enregistrement sur pellicule d'un événement réel s'étant déroulé devant la caméra.

7. Ce film est présenté au début du document intitulé : *L'image et le rêve*.

2.4 Les caractéristiques du cinéma des premiers temps	L'image est souvent caractérisée par une composition visuelle en aplat, plutôt que par une construction de l'espace en profondeur de champ. Cette planéité des images est favorisée par la position horizontale et frontale de la caméra par rapport au sujet filmé. La caméra demeure généralement fixe et cadre le plus souvent l'action ou les personnages de très loin, en plan d'ensemble. Les visages ne sont pas clairement visibles, de sorte que les personnages n'ont à l'écran qu'une présence corporelle. Il en résulte une absence de définition du personnage classique et la psychologie des personnages est peu développée. L'action est filmée à partir d'un seul point de vue. La caméra est placée en un endroit précis et filme l'action de cette seule position. Il faudra attendre la mise au point du montage dans les films à plusieurs plans pour obtenir la fragmentation d'une scène en plusieurs plans, offrant une multiplicité de points de vue sur une même action. L'action est généralement confinée à l'intérieur du cadre, de sorte que le film n'ouvre pas sur le hors champ⁸ et se présente plutôt comme un tableau autonome. Exemple : la séquence d'ouverture du <i>Mécano de la « Général »</i>.
2.5 La sonorisation du cinéma muet	Les expressions « cinéma muet » et « cinéma parlant » peuvent induire en erreur en ce qui concerne l'expérience réelle du cinéma durant la période qui précède ce qu'on appelle couramment l'arrivée du parlant (qu'on situe généralement aux alentours de 1927). En fait, le cinéma était, avant 1927, le plus souvent accompagné de sons (musique et voix en direct, dans la salle).

-
8. Rappelons que le champ est une portion d'espace visible à l'écran, délimitée par le cadre. Le hors champ est, par conséquent, l'espace invisible à l'écran mais qui prolonge le visible. Cet espace se trouve à l'extérieur du cadre mais s'avère contigu au champ, de sorte qu'un simple déplacement de caméra pourrait éventuellement le rendre visible. Le hors champ est délimité par les quatre côtés du cadre (gauche et droite, haut et bas), mais aussi par l'avant et l'arrière du champ. Par exemple, un plan rapproché d'un personnage (qui le cadre de la ceinture à la tête) implique nécessairement l'existence hors champ de la partie invisible de son corps.

1896 2.6 La caméra se met en mouvement	Le cinéma, art du mouvement, se caractérise par un double mouvement : le mouvement dans le cadre et celui du cadre (qui dépend des mouvements de la caméra). Dans les premières vues animées, la caméra demeure immobile. Ce sont les sujets et les objets qui bougent devant la caméra et non la caméra elle-même, qui demeure fixe. Mais très rapidement, la caméra se met elle-même en mouvement. On attribue généralement à Alexandre Promio, opérateur du <i>cinématographe</i> des frères Lumière, le mérite d'avoir été le premier à mettre la caméra en mouvement, dès 1896, en filmant la ville de Venise à bord d'une gondole. Il réalise ainsi les premiers travellings de l'histoire du cinéma. Exemple : la séquence d'ouverture du <i>Mécabo de la « Général »</i>.
1896 Georges Méliès et les « films à trucs »⁹	Méliès découvre accidentellement ce qu'il nomme le « truc à arrêt pour substitution ». Durant le tournage d'une scène, il arrête la caméra, modifie le décor et les personnages, puis remet la caméra en marche, ce qui provoque des apparitions et disparitions magiques dont il exploite les multiples possibilités. Il met ainsi au point les premiers films à « effets spéciaux » de l'histoire du cinéma.
1902 <i>Le Voyage dans la lune</i> de Méliès⁹	Méliès réalise un film fantastique, <i>Le Voyage dans la lune</i>, inspiré notamment d'un roman de Jules Verne, <i>De la terre à la lune</i>. D'une longueur exceptionnelle pour l'époque (260 mètres, soit environ 10 minutes), en trente « tableaux », le film inaugure le cinéma de fiction (science-fiction). Il obtient un immense succès et impose son réalisateur comme le père du cinéma de fiction, instaurant l'ère du spectacle cinématographique.
1903 2.7 Les films à plans multiples	Dès que les cinéastes se mettent à assembler deux plans bout à bout, ils doivent surmonter le problème de la coupure entre les plans qu'amène le montage et de leur raccord, c'est-à-dire le problème de la continuité temporelle et de la contiguïté spatiale entre les plans. Parmi les premiers films à plans multiples, on trouve deux types de productions qui vont assurer le développement progressif d'une continuité narrative au moyen d'une succession de plans discontinus, soit les représentations de la Passion du Christ et les films à poursuites.

9. Pour plus de détails sur l'œuvre de Méliès, voir le premier encadré : Georges Méliès et les « films à trucs ».

1897-1907 2.7.1 La Passion du Christ et les « plans-tableaux »	Les premiers films à plusieurs plans se présentent sous la forme d'une série de plans autonomes montés les uns à la suite des autres, qui apparaissent comme autant de « tableaux » consécutifs. Il n'y a pas de relation de continuité entre les plans, qui sont généralement séparés par le titre de chaque plan-tableau. Parmi les premiers exemples, on trouve des représentations cinématographiques de la Passion du Christ, où chaque plan-tableau présente un moment de la vie du Christ. Dans ces plans-tableaux, l'action est confinée à l'intérieur du cadre, de sorte que chaque plan demeure strictement autonome et la succession des plans demeure discontinue. Chaque « tableau » est généralement précédé par son titre.
1903-1907 2.7.2 Les films à poursuites et la continuité entre les plans	Le second genre de films à plans multiples ayant contribué à l'évolution d'une continuité narrative à l'aide d'une succession de plans discontinus consiste dans les courses-poursuites. La poursuite entre deux ou plusieurs personnages ouvre sur l'espace hors champ lorsque ces derniers quittent le champ, ce qui cause un problème de raccord entre les plans. L'action qui débute dans un premier plan se poursuit dans le plan suivant, ce qui crée une continuité de l'action qui s'étend sur plus d'un plan. La continuité de l'action, d'un plan au suivant, implique une contiguïté spatiale et une continuité temporelle entre les plans. Désormais, l'action n'est plus confinée à l'intérieur du cadre d'un plan-tableau.
1903 2.8 L'Attaque du grand rapide et le cinéma narratif	Edwin S. Porter réalise en 1903 le film <i>L'Attaque du grand rapide</i> (<i>The Great Train Robbery</i>), un des premiers westerns de l'histoire du cinéma. Des bandits attaquent un train, dévalisent les passagers, s'enfuient, puis sont rattrapés par un groupe de justiciers. Le film présente un récit partiellement continu au moyen d'une succession discontinue de plans. Le film conserve cependant certaines caractéristiques typiques du cinéma des premiers temps, dont les cadrages en plan d'ensemble et une certaine autonomie des plans, qui se suivent tant que les personnages n'ont pas quitté le champ¹⁰.

10. Des extraits du film sont présentés au début du document intitulé : *L'image et le rêve*.

1911 2.9 <i>La Télégraphiste de Lonedale</i> et le montage alterné	Dans <i>La Télégraphiste de Lonedale</i>, David Wark Griffith exploite le montage alterné entre les plans, qui crée une simultanéité d'actions à l'aide d'une succession de plans. Le montage alterné montre deux actions séparées qui se succèdent alternativement, de telle sorte qu'elles semblent se dérouler parallèlement, c'est-à-dire en même temps. De plus, l'accélération progressive du montage alterné, à la fin du film, culmine dans le « sauvetage de dernière minute », où le héros arrive juste à temps pour sauver sa fiancée, ce qui met en place le suspense. Le montage alterné met aussi en jeu l'ubiquité de la caméra, qui peut être présente simultanément dans plusieurs espaces distincts et passer d'un espace à l'autre instantanément, à la faveur d'une simple coupe au montage. Cette ubiquité de la caméra marque ainsi la fin de l'autonomie du plan-tableau¹¹. Exemple : le vol de la « Général » par les espions nordistes.
2.9.1 Du plan d'ensemble au gros plan : le personnage classique et le montage analytique	<i>La Télégraphiste de Lonedale</i> met en scène des personnages dont le spectateur pourra se rapprocher et auxquels il pourra s'identifier, à la faveur d'un découpage de l'action utilisant des plans rapprochés et des gros plans. Ces plans présentent des détails importants de l'action et montrent les émotions qu'on peut désormais lire sur le visage des protagonistes. Ils contribuent ainsi au développement de la psychologie des personnages et à la mise en place du personnage classique¹² du cinéma narratif. De plus, une action peut désormais être filmée en plusieurs plans, découpant la scène de façon à montrer des détails de l'action ou à montrer des points de vue différents sur cette action. Cette fragmentation d'une scène en plusieurs plans définit ce qu'on nomme le montage analytique, qui présente plusieurs points de vue sur une même action. Ainsi, la caméra n'est plus limitée au point de vue unique du plan-tableau (en plan d'ensemble). Exemple : la séquence d'ouverture du <i>Mécano de la « Général »</i>.

11. La comparaison de *La Télégraphiste de Lonedale*, de *L'Attaque du grand rapide* et de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* est développée plus en détail dans un article d'André Gaudreault intitulé : « "De l'Arrivée d'un train" à "The Lonedale Operator" : une trajectoire à parcourir », publié dans : MOTTET, Jean (sous la direction de). *D.W. Griffith / Colloque international*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 174. L'auteur utilise ces trois films, qui tournent tous autour d'un train, pour mettre en évidence l'évolution du langage cinématographique dans le cinéma des premiers temps.

12. Pour une description détaillée des caractéristiques du personnage classique, nous vous renvoyons au cahier d'accompagnement pour l'étude du film *La Société des poètes disparus* de Peter Weir.

2.9.2 Les raccords entre les plans : la continuité narrative	L'établissement d'une continuité spatio-temporelle à l'aide d'une succession de plans discontinus va nécessiter l'élaboration de raccords entre les plans. Les raccords sont des figures de montage (de changement de plan) qui assurent la continuité entre un plan et le suivant, par-delà la discontinuité qu'implique la coupure du montage. Diverses figures de raccords ont été mises au point au fil de l'évolution du montage¹³, dont le raccord de mouvement, où le mouvement amorcé dans un premier plan se poursuit et se termine dans le plan suivant. Un autre type de raccord fréquemment utilisé est le raccord sur le regard d'un personnage. Un premier plan montre un personnage qui regarde quelque chose (généralement hors champ) et le plan suivant nous montre l'objet de ce regard. Exemple : le vol de la « Général » par les espions nordistes.
1915 2.10 <i>Naissance d'une Nation</i> et d'une institution : le cinéma narratif classique	David W. Griffith tourne un film historique sur la guerre de Sécession, l'assassinat du président Lincoln et la naissance du Ku Klux Klan. Long métrage de 3 360 mètres (environ 2 h 40), le film obtient un immense succès commercial et s'impose par l'ampleur de sa mise en scène comprenant de nombreux figurants, des mouvements de caméra qui suivent le déplacement des personnages en continu et la systématisation du montage alterné. Le film marque une étape importante vers le cinéma narratif classique à venir, en construisant une histoire fondée sur la continuité narrative (bien que celle-ci n'y soit pas encore tout à fait parvenue), la psychologie des personnages et les relations de cause à effet dans l'enchaînement des actions¹⁴.
1919 2.11 <i>Le Cabinet du docteur Caligari</i> et l'expressionnisme allemand	Le réalisateur allemand Robert Wiene met en scène <i>Le Cabinet du docteur Caligari</i>, dont l'abstraction des décors et la stylisation exacerbée du jeu des acteurs en font une manifestation extrême du style expressionniste au cinéma. Les violents contrastes d'ombres et de lumières, peints à même les décors anguleux, confèrent un climat d'étrangeté inquiétante à cette histoire de savant fou racontée par le patient d'un hôpital psychiatrique. L'esthétique sombre et macabre du film aura une influence notable sur les films noirs américains des années 40¹⁵.

13. Quelques-unes de ces figures sont présentées dans le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Au clair de la lune* d'André Forcier, cahier qui aborde plus particulièrement la question du montage.

14. Des extraits des films *Naissance d'une nation* et *Intolérance* (1916), du même réalisateur, sont présentés au début du document intitulé : *L'image et le rêve*.

15. Les caractéristiques du film noir sont abordées dans le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Pouvoir intime* d'Yves Simoneau. De plus, un extrait du *Cabinet du docteur Caligari* est présenté au début du document intitulé : *L'image et le rêve*.

1925 2.12 <i>Le Cuirassé Potemkine</i> et le cinéma révolutionnaire russe	Le cinéaste soviétique Serguei M. Eisenstein réalise un film historique et politique commémorant le vingtième anniversaire de la révolution russe de 1905. Par son refus du personnage classique et surtout par un montage-choc des images où prédomine la discontinuité entre les plans, le film met en jeu une véritable révolution du langage cinématographique au moment même où, en Occident, s'établit ce qui deviendra le cinéma narratif classique¹⁶.
1927 2.13 <i>Le Chanteur de jazz</i> et le début du cinéma parlant	On associe généralement le début du cinéma parlant à la sortie du film <i>Le Chanteur de Jazz</i> (<i>The Jazz Singer</i>) d'Alan Crosland en 1927, dans lequel le personnage principal lance une phrase « prophétique » : « Vous n'avez encore rien entendu. » (« You ain't heard nothing yet. »). Le film marque la fin d'une époque, celle du cinéma muet et de l'élaboration du langage cinématographique. Désormais, les fondements du cinéma narratif classique sont en place, et le cinéma parlant se généralise à partir de 1929¹⁷.

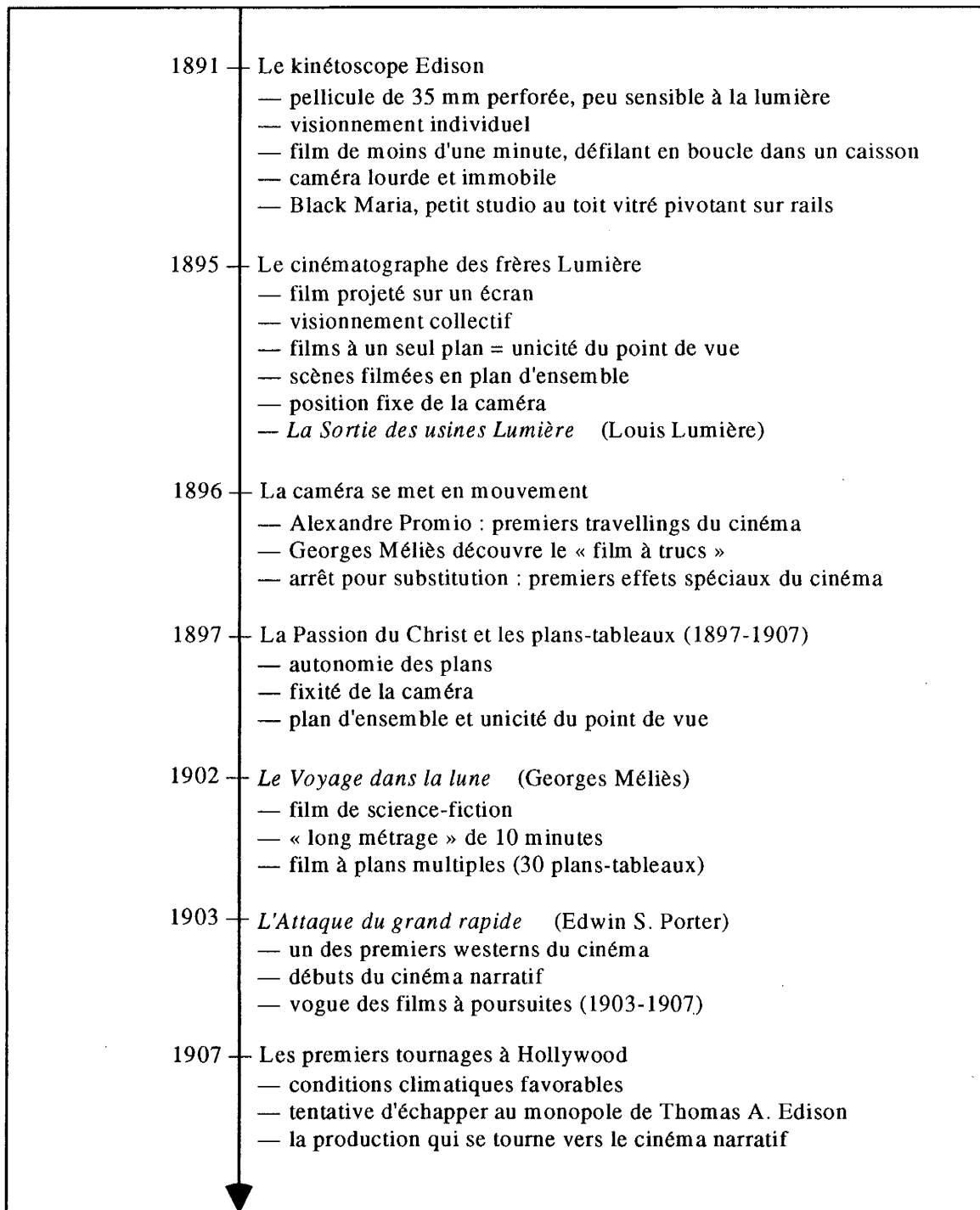
16. Un extrait du *Cuirassé Potemkine* est présenté au début du document intitulé : *L'image et le rêve*, dans une section du document consacrée à l'œuvre d'Eisenstein.

17. Un court extrait du *Chanteur de Jazz* est présenté au début du document intitulé : *L'image et le rêve*. Il faut rappeler que diverses expériences de sonorisation du cinéma ont été tentées tout au long de la période qu'on qualifie généralement (à tort) de « cinéma muet », et ce, avant même l'arrivée du *cinématographe Lumière*. À ce sujet, voir la section 2.5 portant sur la sonorisation du cinéma muet.

LE CINÉMA MUET AU FIL DU TEMPS (1895-1929)

Le tableau suivant présente un aperçu des grandes dates de l'évolution du cinéma durant la période dite du « cinéma muet ». Il reprend ainsi les principaux éléments du tableau synoptique précédent qu'il fait défiler dans une « ligne du temps » qui pourra éventuellement servir d'aide-mémoire. Des précisions supplémentaires et des exemples tirés du film de Keaton sont présentés dans le texte qui suit cette « ligne du temps ».

Le cinéma muet au fil du temps (1895-1929)



1911	<i>La Téléphaphiste de Lonedale</i> (David W. Griffith) — montage alterné et actions simultanées — suspense et sauvetage de dernière minute — plans rapprochés et gros plans — personnage classique — montage analytique : points de vue multiples sur une scène — raccords entre les plans et continuité narrative
1915	<i>Naissance d'une nation</i> (David W. Griffith) — guerre de Sécession — long métrage (2 h 40 environ) — mise en scène à grand déploiement — montage alterné
1919	<i>Le Cabinet du docteur Caligari</i> (Robert Wiene) — expressionnisme allemand — éclairages en clair-obscur — abstraction des décors — stylisation du jeu des acteurs
1925	<i>Le Cuirassé Potemkine</i> (Serguei M. Eisenstein) — cinéma révolutionnaire russe — révolution russe de 1905 — montage-choc des images — discontinuité plutôt que continuité narrative — cinéma des masses vs personnage classique
1926	<i>Le Mécano de la « Général »</i> (Buster Keaton) — guerre de Sécession — chef-d'œuvre du cinéma burlesque — course-poursuite en train
1927	<i>Le Chanteur de Jazz</i> (Alan Crosland) — début du cinéma parlant — disparition des intertitres — fin des pianistes d'accompagnement — fin de l'âge d'or du burlesque — début du cinéma narratif classique
1929	La généralisation du cinéma parlant



2.1 Le kinéscope Edison (1891)

Les premiers à mettre au point un appareil de vues animées utilisant des images cinématographiques sont l'inventeur américain Thomas A. Edison (inventeur notamment du phonographe, appareil d'enregistrement du son) et son assistant, William K. L. Dickson. Ils créent en 1891 le *kinetograph*, première caméra de l'histoire du cinéma.

Cependant, le *kinetograph* ne permet de tourner que de courts films de moins d'une minute, car les bobines de pellicule sont relativement courtes à cette époque¹⁸. Aussi, la lourdeur de la caméra¹⁹ ne permet pas de la déplacer aisément. Ils tournent donc leurs films dans un studio surnommé la *Black Maria* (terme désignant les fourgons cellulaires de l'époque). On amène les sujets qu'on désire filmer dans le studio, devant la caméra qui demeure fixe. On y tourne de courtes scènes d'un seul plan (numéros d'acrobatie, de lutte, couple qui s'embrasse, combat de boxe, etc.), sur le fond noir de la *Black Maria*.

Les films sont visionnés au moyen d'une machine à sous, le *kinéscope*, commercialisé à partir de 1893. Le film reprend donc toujours du début et défile de façon continue devant une petite ampoule électrique, à une cadence de 46 images par seconde, moyennant une pièce de cinq sous. Il faudra attendre encore deux années avant qu'apparaisse une nouvelle invention qui permettra de projeter ces images en mouvement sur un écran. Ce sera alors la naissance de la projection cinématographique telle qu'on la connaît de nos jours, avec le *cinématographe* des frères Lumière.

2.2 Le cinématographe des frères Lumière (1895)

Fils d'un fabricant français de plaques photographiques, Louis et Auguste Lumière vont marquer un tournant décisif dans l'invention du cinéma en mettant au point, en 1895, un appareil de prise de vues et de projection qu'ils nomment *cinématographe* (qui signifie étymologiquement « enregistrement du mouvement »). L'appareil sert à la fois de caméra pour la prise de vues, de tireuse optique (permettant de faire des copies d'un film en faisant défiler en superposition le film original et une pellicule vierge) et surtout de projecteur lorsqu'on y adjoint une lanterne qui sert de source lumineuse pour la projection sur écran, devant plusieurs spectateurs.

18. Il faudra attendre plus de vingt ans, jusqu'au milieu des années 10, pour que soient produits les premiers longs métrages, d'une durée de plus d'une heure.

19. Par exemple, la caméra de la compagnie American Mutoscope and Biograph pesait plus de 700 kg.

2.3 Les films à un seul plan (1895-1902)

Le cinématographe est d'abord et avant tout un appareil qui sert à enregistrer une succession de photogrammes, qui constituent un plan. Rappelons qu'un plan est, au moment du tournage, une portion de pellicule impressionnée par la lumière, entre le début et la fin d'une prise de vues, c'est-à-dire du moment où on actionne la caméra jusqu'au moment où on l'arrête. Le plan est donc constitué d'une succession de photogrammes, c'est-à-dire une suite d'images fixes disposées à la suite l'une de l'autre sur la pellicule, à distance égale, et bordées par des perforations qui permettent le déplacement de la pellicule dans la caméra et dans le projecteur.

Pour ce qui est du montage, on colle les plans bout à bout, de sorte que, sur le film achevé, le plan est délimité par les collures qui le lient aux plans précédent et suivant. **Au moment du montage, on retranche généralement des photogrammes au début et à la fin du plan impressionné lors du tournage.** Ainsi, le plan qui apparaît dans le film achevé est plus court que celui impressionné lors du tournage.

Les films à plusieurs plans sont relativement nouveaux et exceptionnels à cette époque, jusqu'en 1903 environ. Les premiers films sont surtout des documentaires (ou vues « prises sur le vif »), des numéros de vaudeville et des « films à trucs ». *La Sortie des usines Lumière* et *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, premiers films tournés en 1895 par Louis Lumière, constituent des exemples de films à un seul plan. Le premier montre la sortie des employés des usines des frères Lumière à Lyon, alors que le second présente l'arrivée d'un train et le débarquement des passagers sur le quai de la gare de la Ciotat. Il s'agit de scènes « prises sur le vif » (documentaires), qui consistent simplement dans l'enregistrement sur pellicule d'un événement réel s'étant déroulé devant la caméra. Lors des premières projections du second film, le mouvement du train, qui arrive de l'arrière-plan et se dirige vers l'avant-plan, aurait apparemment effrayé les spectateurs, qui croyaient que le train fonçait sur eux.

2.4 Les caractéristiques du cinéma des premiers temps

La période qu'on associe au cinéma des premiers temps (ou parfois au cinéma « primitif ») réunit les films produits depuis la naissance du cinéma (1895) jusqu'à 1915 environ, période de mise en place de la continuité narrative, dans le passage des films à un seul plan aux films à plans multiples. C'est aussi la période qu'on dit du cinéma « ambulant », alors que le cinéma naissant est présenté principalement dans les foires et les spectacles de vaudeville. Les salles

spécialement consacrées au cinéma n'apparaissant qu'à partir de 1907 environ. À cette époque, des projectionnistes itinérants promènent de par le pays, de ville en village, leurs « vues animées », qu'ils accompagnent souvent d'un boniment (commentaire oral) de leur cru, dans la tradition des projectionnistes de lanternes magiques.

Certains plans du *Mécano de la « Général »* conservent des caractéristiques du cinéma des premiers temps (planéité des images, cadre fixe, plan d'ensemble, etc.), alors qu'à d'autres moments le film met en jeu des éléments du langage cinématographique qui caractérisent le cinéma narratif classique qui est passablement établi à cette époque (profondeur de champ, fragmentation des scènes en plusieurs plans, mouvements de caméra, plans rapprochés des personnages ou des détails essentiels de l'histoire, etc.).

L'ouverture du film en donne un bon exemple. Après un intertitre (carton explicatif inséré entre les plans) qui annonce l'arrivée du train à la gare de Marietta, au printemps 1861 (situant le lieu et le moment où se déroule l'action), le film ouvre sur un plan général, fixe, d'un paysage de campagne. Un train (la « Général ») traverse ce paysage latéralement, de gauche à droite. Le plan suivant présente un cadrage plus rapproché (plan moyen) de la locomotive dans lequel on aperçoit Johnnie aux commandes de son engin. Le cadrage est encore une fois latéral (la locomotive apparaît de profil), ce qui accentue la planéité de l'image en bloquant la profondeur de champ. Jusqu'ici, on a une représentation manifeste des caractéristiques du cinéma des premiers temps (plan général, cadre fixe, absence de profondeur de champ et latéralité du mouvement). Cependant, dans le deuxième plan, un travelling latéral (de gauche à droite) longe la locomotive jusque sur le devant de l'engin où on aperçoit son nom (« Général »). La composition de l'image demeure plane, toutefois la caméra se met déjà en mouvement. Notons que ce mouvement de caméra relie étroitement, dans un seul plan, le conducteur et sa machine, à laquelle il est particulièrement attaché.

2.5 La sonorisation du cinéma muet

Avant même l'arrivée du *cinématographe* des frères Lumière en 1895, Thomas A. Edison et son collaborateur William K. L. Dickson ont expérimenté la synthèse de leurs deux inventions récentes : le *kinétoscope* et le *phonographe* (appareil qui enregistre le son sur un cylindre) Ils nomment leur nouvel appareil le *kinetophone*²⁰, lequel permet la reproduction simultanée de l'image et du son.

20. Un exemple de film tourné à l'aide du *kinetophone* est présenté au début du document intitulé : *L'image et le rêve*. On y montre aussi une version sonorisée de *Cyrano de Bergerac*, réalisée par la compagnie française Gaumont.

Cependant, certains problèmes du cinéma sonore, dont le manque de puissance du phonographe (cylindre) et du gramophone (enregistrement sur disque) pour l'enregistrement et la restitution du son, ne se régleront de manière satisfaisante qu'une trentaine d'années plus tard (à la fin des années 20). De plus, la synchronisation de l'image avec le son demeure difficile à obtenir.

On a aussi expérimenté la sonorisation en direct. Il s'agissait de cacher derrière l'écran, dans les coulisses, des acteurs qui disaient les répliques des personnages en direct, comme des ventriloques, dans une synchronisation approximative avec les images.

Il y avait également, et surtout, la musique d'accompagnement jouée en direct. Un pianiste ou parfois un groupe de musiciens, présents dans la salle, accompagnaient la projection d'une musique appropriée au contenu du film. Cette pratique est d'ailleurs reprise un peu partout dans le monde, depuis quelques années, lors de projections de classiques du cinéma muet. Il semble que cette façon de faire était courante à l'époque, de sorte que les films étaient rarement présentés sans un tel adjuvant sonore²¹.

On a connu aussi le phénomène important du bonimenteur de vues animées (ou conférencier) parfois présent sur scène, d'un côté de l'écran, qui expliquait ou commentait les films durant la projection. Les bonimenteurs pouvaient aussi lire les intertitres (textes et dialogues écrits) pour les spectateurs de l'époque, parmi lesquels plusieurs étaient illettrés, ou encore traduire les intertitres anglais des films américains (nombreux sur nos écrans). Cette pratique du bonimenteur perpétuait ainsi la tradition des projectionnistes de lanternes magiques, ancêtres des projecteurs du cinéma²².

2.6 La caméra se met en mouvement (1896)

Dès que la caméra est mise en mouvement, elle est montée sur différents véhicules (trains, automobiles, ballons dirigeables, etc.), de sorte que ce n'est plus seulement le contenu de l'image qui bouge, mais également son cadre qui devient lui-même mobile.

-
21. On trouve une illustration de cette pratique de l'accompagnement musical du cinéma muet par un pianiste dans le film québécois de Francis Mankiewicz, *Les Portes tournantes* (1988), dans lequel la pianiste Céleste Beaumont (Monique Spaziani) s'exerce au piano, en accompagnant le film *Le Mécano de la « Général »* de Buster Keaton, dont on aperçoit des extraits.
 22. Au sujet des lanternes magiques, voir le cahier d'accompagnement portant sur le cinéma d'animation.

Un des véhicules privilégiés de cette mise en mouvement de la caméra, à cette époque, est bien sûr le train, qui est au cœur du *Mécano de la « Général »* où les poursuites en train assurent un mouvement précipité de l'action et de la caméra. Déjà, l'ouverture du film met en jeu les deux types de mouvement (mouvement *dans* le cadre et mouvement *du* cadre). Le premier plan, fixe, montre la « Général » qui se déplace latéralement dans le cadre (en plan général). On observe donc un mouvement dans le cadre, alors que le cadre lui-même demeure immobile. Le second plan, plus rapproché, cadre d'abord Johnnie aux commandes de sa locomotive (en plan moyen). La caméra effectue ensuite un travelling latéral (gauche-droite) jusque sur le devant de l'engin. On assiste ainsi à un mouvement du cadre, en plus du mouvement à l'intérieur du cadre (mouvement du décor en arrière-plan et mouvements de Johnnie et de son collègue dans la locomotive, à l'avant-plan).

ENCADRÉ 1

GEORGES MÉLIÈS ET LES « FILMS À TRUCS »

Après avoir étudié la prestidigitation et le dessin, Georges Méliès (1861-1938) acquiert en 1888 le théâtre Robert Houdin à Paris, où il produit des spectacles de prestidigitation et des féeries. En décembre 1895, il assiste à la première projection du *cinématographe* Lumière. Louis Lumière refusant de lui vendre un appareil, Méliès se procure une caméra auprès de Robert W. Paul (pionnier du cinéma britannique) à Londres, caméra qu'il perfectionne et avec laquelle il tourne ses premiers films dès 1896. Il tourne d'abord des prises de vues « sur le vif » (documentaires) et des courtes scènes (*L'Arroseur*, *Arrivée d'un train en gare de Vincennes*, etc.) semblables aux films des frères Lumière. La même année, il fonde sa propre compagnie de production, la *Star Film*. Méliès tourne aussi des « actualités reconstituées », c'est-à-dire des reconstitutions en studio de faits réels, dont la célèbre *Affaire Dreyfus* (1899) qui secoua la France à la fin du 19^e siècle.

C'est par accident qu'il découvre, en 1896, un trucage par lequel il mettra à profit son intérêt pour la magie, soit le « truc à arrêt » ou « truc de substitution par arrêt de la caméra ». Alors qu'il tournait une scène « prise sur le vif » sur la place de l'Opéra à Paris, le mécanisme de sa caméra se bloque et il lui faut une bonne minute pour remettre l'appareil en marche. Pendant ce laps de temps, passants et voitures avaient changé de place. En projetant le film par la suite (après avoir recollé la pellicule qui s'était rompue), il voit des hommes « changés » en femmes, un autobus transformé en corbillard, etc. Il venait de découvrir un trucage qu'il exploitera à fond, faisant apparaître et disparaître à volonté personnages et objets.

Dans un décor qui demeure fixe (pour que l'arrêt de la caméra passe inaperçu), Méliès filme une scène dont il interrompt l'action en même temps qu'il arrête la caméra (le tournage). Il modifie alors objets ou personnages et remet en marche l'action et la caméra, de sorte qu'une substitution « magique » semble survenir instantanément à l'écran. Dès 1896, il utilise ce trucage dans un numéro de magie qu'il adapte pour le cinéma, dans *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*. Il fait disparaître une femme, qui est remplacée par un squelette qui disparaît à son tour avant que réapparaisse la dame. La fixité du décor sert à dissimuler les arrêts de la caméra et à assurer une continuité temporelle de l'action.

En 1897, il construit le premier studio de cinéma en France, dont les parois vitrés permettaient de travailler sous un éclairage naturel. Producteur, réalisateur et scénariste de ses films, il en est généralement l'acteur principal et participe à la fabrication des décors. Méliès multiplie les trucages et les effets magiques qui font de lui un pionnier du film à effets spéciaux. Par exemple, dans *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1902), Méliès utilise la technique de la surimpression sur fond noir. Le fond noir, n'impressionnant pas la pellicule, permet au cinéaste de rephotographier la section non exposée du film, ce qui permet l'impression de plusieurs images distinctes sur un même segment de pellicule. Dans un laboratoire, un homme (Méliès lui-même) place sa propre tête sur une table et la gonfle à l'aide d'un soufflet, à tel point qu'elle finit (en gros plan) par éclater. Dans *Le Mélomane* (1903), Méliès effectue jusqu'à sept surimpressions d'images. En restant lui-même présent à l'écran tout au long du film, il fait apparaître sa tête six fois sur une gamme de musique dessinée sur un fond noir. Les six têtes détachées et mouvantes du mélomane forment sur la gamme les premières notes du *God Save the King*. Dans *Le Roi du maquillage* (1904), il utilise le fondu enchaîné (où une image est progressivement remplacée par la suivante) pour effectuer six transformations successives d'un personnage (lui-même), qui prend autant d'apparences différentes, devant un décor fixe représentant le bord de la Seine à Paris.

Outre ces films à trucs, Méliès adapte aussi pour l'écran des récits fantastiques comme *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Vernes, de même que son célèbre *Voyage dans la lune* (1902). Si plusieurs de ses films sont « portés disparus », plus de 500 d'entre eux sont aujourd'hui recensés. Véritable artisan et pionnier du cinéma de divertissement, il arrête de produire en 1919, alors que sa compagnie, la *Star Film*, est au bord de la faillite et que l'industrie cinématographique s'établit. L'époque des artisans et pionniers du cinéma est révolue et fait désormais place à l'ère des producteurs. Ruiné et oublié, il finira ses jours en exploitant une boutique de jouets dans la gare Montparnasse à Paris.

2.7 Les films à plans multiples (1903)

Les films à un seul plan se déroulent sans interruption à partir d'un unique point de vue, de sorte qu'ils sont caractérisés par une rigoureuse continuité spatiotemporelle. Cependant, les films à plans multiples deviennent la norme à partir de 1903 environ. Les représentations cinématographiques de la Passion du Christ, à cette époque, vont marquer une étape importante dans le développement d'une linéarité (et d'une relation de causalité) dans l'enchaînement des plans les uns à la suite des autres et dans la constitution d'une continuité narrative, c'est-à-dire d'une histoire qui se développe de façon continue à partir d'une succession discontinue de plans. Les cinéastes vont alors progressivement privilégier le cinéma narratif (de fiction), qui devient une pratique dominante de la production cinématographique à partir de 1907 environ.

2.7.1 *La Passion du Christ et les « plans-tableaux » (1897-1907)*

En vogue durant la période dite du « cinéma des premiers temps » (de 1895 à 1915 environ), les représentations cinématographiques de la Passion du Christ constituent (avec les courses-poursuites) un des premiers genres cinématographiques. Ces représentations de la Passion (la vie du Christ) se présentaient sous la forme d'une succession de plans autonomes séparés généralement par des intertitres indiquant le titre de chaque plan-tableau. Ces « tableaux » reprennent une pratique théâtrale de l'époque, les « tableaux vivants », qui servaient notamment à illustrer la Passion du Christ. Les tableaux vivants sont constitués d'un groupe d'acteurs, disposés sur une scène de théâtre de façon à reproduire des tableaux célèbres, en l'occurrence, des illustrations de la vie du Christ.

L'action représentée à l'écran reste étroitement confinée à l'intérieur du cadre (généralement fixe) de chaque plan séparé, de sorte que les « tableaux » ainsi constitués n'ouvrent pas sur l'espace hors champ, c'est-à-dire l'espace contigu aux limites du cadre. Comme dans les films à un seul plan, l'action se déroule à l'intérieur du cadre qui demeure fixe, comme le cadre d'une œuvre picturale, d'un véritable tableau. Il y a donc discontinuité totale entre les plans, discontinuité qui est accentuée par les intertitres qui présentent l'intitulé de chaque plan-tableau. Ainsi, les plans-tableaux de la Passion conservent les caractéristiques du cinéma des premiers temps (cadrage en plan d'ensemble, prise de vues frontale, cadre fixe, etc.).

Cependant, malgré la discontinuité et l'autonomie complète entre les plans, la succession des plans-tableaux construit une histoire qui se développe d'un plan à l'autre, soit l'histoire de la vie du Christ, histoire bien connue des spectateurs occidentaux de l'époque. La connaissance préalable de l'histoire du Christ, de la part des spectateurs de religion chrétienne, permettait d'assurer la bonne compréhension du récit, de la continuité narrative créée à l'aide d'une succession discontinue de plans-tableaux. De plus, la compréhension du récit pouvait être généralement facilitée par la présence d'un conférencier (bonimenteur), dont le commentaire en direct pouvait assurer la continuité entre les plans-tableaux. Présent dans la salle, celui-ci expliquait le récit aux spectateurs durant la projection, comme c'était la coutume déjà dans la tradition théâtrale des tableaux vivants, d'où proviennent ces représentations cinématographiques de la Passion.

2.7.2 *Les films à poursuites et la continuité entre les plans (1903-1907)*

Le film à poursuites est un genre cinématographique qui va devenir très populaire entre 1903 et 1907 environ. Ce genre constitue d'ailleurs une des formes classiques du cinéma burlesque, dont *Le Mécano de la « Général »* prolonge la tradition.

Dans les plans-tableaux de la Passion, l'action est confinée dans les limites du cadre, de sorte que chaque plan demeure strictement autonome. Les courses-poursuites ouvrent au contraire sur l'espace hors champ, ce qui va poser le problème des raccords entre les plans. Le principe du film à poursuites est très simple. Un personnage qui s'enfuit à la suite d'un vol, par exemple, est poursuivi par un ou plusieurs autres personnages, jusqu'à ce qu'ils aient tous quitté le champ. La course se poursuit alors dans le plan suivant. La poursuite met ainsi en place une histoire minimale qui se développe sur plus d'un plan. La continuité entre les plans est assurée par le déroulement de l'action, c'est-à-dire la poursuite elle-même qui se continue d'un plan à l'autre.

Cependant, les films à poursuites conservent certaines caractéristiques du cinéma des premiers temps, notamment les cadrages en plan d'ensemble et une certaine autonomie entre les plans. On ne change généralement de plan que lorsque tous les personnages ont quitté le premier plan, ce qui conserve l'unicité du point de vue sur la scène filmée.

2.8 *L'Attaque du grand rapide* (1903) et le cinéma narratif

Le film de Porter compte 14 plans et dure un peu plus de 12 minutes (240 mètres), ce qui constitue pour l'époque un « long métrage » qui présente une histoire relativement continue.

Malgré cette relative continuité narrative, cependant, plusieurs caractéristiques du film le rattachent encore au cinéma des premiers temps. Les personnages, cadrés en plan d'ensemble, apparaissent relativement petits et toujours intégrés à l'espace général de l'action (ils ne sont pas isolés du décor par des plans rapprochés). Le cadrage en plan d'ensemble empêche de reconnaître parfaitement les personnages individuellement, ce qui limite l'identification du spectateur aux personnages. L'accent est mis sur l'action, les événements narratifs (le vol, la poursuite, etc.), plutôt que sur la psychologie des personnages, ce qui se traduit par l'absence de personnage classique.

De plus, les changements de plans s'effectuent lorsque tous les personnages ont quitté le cadre, ce qui réduit le film à une succession de plans-tableaux et le rapproche des films à poursuites « primitifs ». Le film met ainsi en jeu l'unicité du point de vue sur chaque scène. Un plan équivaut à une scène, filmée d'un unique point de vue. Enfin, la durée moyenne des plans (environ 50 secondes) demeure relativement longue, correspondant à la durée des films à un seul plan comme *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* des frères Lumière.

Aux alentours de 1907-1908, la production se tourne résolument vers le cinéma narratif. D'abord simple procédé d'enregistrement du mouvement et du réel, le cinéma n'était pas au départ prédestiné à s'orienter vers le cinéma narratif. Il aurait bien pu demeurer un simple instrument scientifique ou une attraction foraine. La volonté de raconter des histoires va cependant déterminer l'évolution du langage cinématographique vers la narration, dans les années subséquentes.

À la même époque, on tourne les premiers films sur la côte ouest des États-Unis, dans un petit village qui deviendra rapidement la capitale mondiale du cinéma : Hollywood. Certains producteurs choisissent la Californie pour son climat exceptionnel, mais aussi pour fuir le monopole que Thomas A. Edison (kinétoscope) tente d'exercer sur l'industrie cinématographique de la côte est avec sa compagnie, la Motion Picture Patent Company (ce qu'on nomme le « trust Edison »).

C'est à la même époque aussi que les premières salles consacrées spécialement aux projections cinématographiques, véritables palaces d'au moins 1 000 places, voient le jour. Dans ce domaine, le pionnier du cinéma québécois, Léo-Ernest Ouimet, fut un précurseur en ouvrant à Montréal dès 1906 son célèbre cinéma, le Ouimetoscope.

2.9 *La Télégraphiste de Lonedale* (1911) et le montage alterné

Un des problèmes auxquels le cinéma des premiers temps a dû faire face assez rapidement fut la représentation d'actions simultanées au moyen d'une succession de plans. Diverses solutions permettant d'exprimer un rapport de simultanéité entre deux actions séparées ont été explorées. Une des premières solutions apportées à ce problème a été de placer les deux actions simultanées dans un même plan, en divisant l'écran en deux parties. Par exemple, deux personnes se parlent au téléphone. Elles sont placées de chaque côté de l'écran divisé par un rideau ou un mur qui marque la séparation des espaces.

Le problème a finalement été résolu par l'utilisation du montage alterné, dont David W. Griffith a systématisé l'usage vers 1910. **Le montage alterné montre deux actions séparées qui se succèdent alternativement** (alternance du type A-B-A-B-A...), de telle sorte qu'elles semblent se dérouler en même temps, **ce qui rend implicite leur simultanéité**. Dans *La Télégraphiste de Lonedale* (1911) de Griffith, l'attaque par des bandits de la gare où travaille la télégraphiste est montrée (et montée) en alternance avec le trajet en train de son fiancé (qu'elle a prévenu de l'attaque par télégramme) qui accourt à sa rescousse, *pendant que* la télégraphiste tente de résister à l'intrusion de ses assaillants.

L'alternance des actions simultanées assure une tension dramatique, accentue le suspense. Les plans sont généralement de plus en plus courts (le montage de plus en plus rapide) à mesure que l'action progresse. Comparativement à *L'Attaque du grand rapide* (1903), *La Télégraphiste de Lonedale* marque une évolution en ce qui concerne le montage, qui peut même se mesurer quantitativement. En effet, le film contient 97 plans et dure 16,5 minutes, ce qui équivaut à une durée moyenne d'environ 10 secondes par plan (on y trouve même un plan ne durant que 2 secondes), alors que, dans *L'Attaque du grand rapide*, un plan dure en moyenne 51 secondes. Le rythme du montage s'accélère à mesure que l'intensité dramatique du film s'accroît.

Dans *Le Mécano de la « Général »*, le montage alterné est utilisé abondamment dans la poursuite impliquant les espions nordistes et Johnnie Gray. Prenons par exemple le vol de la « Général » par les Nordistes. Lors d'un arrêt du train à Big Shanty pour le ravitaillement, les espions nordistes s'emparent du train dont les passagers sont descendus. Lorsqu'il se rend compte du vol, Johnnie part à la poursuite du train alors que les passagers décident plutôt d'aller expédier un télégramme à l'armée sudiste cantonnée dans le village suivant. Le train des fugitifs s'arrête en cours de route et les espions en descendent pour couper les lignes télégraphiques. Les plans suivants montrent, en alternance, le télégraphiste de Big Shanty qui

s'installe à son poste émetteur et tente d'expédier un message, les espions dont l'un des hommes, grimpé au poteau, coupe les fils télégraphiques et, de nouveau, le télégraphiste qui constate la dysfonction de son appareil.

La simultanéité des deux actions est introduite ici par le montage alterné qui nous fait passer d'un espace à l'autre alternativement. Par la suite, le montage nous montre, successivement, la fuite des espions et la course de Johnnie qui tente de les rattraper. Cette alternance entre poursuivants et poursuivis sera reprise et inversée dans la seconde moitié du film, lorsque Johnnie aura libéré Annabelle et récupéré la « Général ». Il tente alors de regagner la frontière sudiste, poursuivi à son tour par les espions nordistes.

2.9.1 *Du plan d'ensemble au gros plan : le personnage classique et le montage analytique*

Le recours à des cadrages plus serrés (plans rapprochés et gros plans) permet de mettre en place le personnage classique. Les personnages ne sont plus seulement des silhouettes dans un plan d'ensemble. Alors que dans *L'Attaque du grand rapide*, le film débute immédiatement avec l'action principale (les bandits prennent d'assaut la gare de train), en plan d'ensemble, dans *La Télégraphiste de Lonedale*, Griffith prend soin de présenter d'abord les personnages individuellement, de leur donner une personnalité. Il établit leurs relations réciproques, notamment la relation amoureuse entre la télégraphiste et son fiancé qui viendra la sauver *in extremis* à la fin du film. De même, au début du *Mécano de la « Général »*, Keaton établit rapidement la relation entre Johnnie et Annabelle, de façon à assurer l'identification des spectateurs à ces personnages tout au long du film. Tout au début du film, un intertitre nous apprend que Johnnie a deux passions, sa locomotive et Annabelle. Dans le plan suivant, on nous montre (en gros plan) une photographie accrochée à l'intérieur de la locomotive, sur laquelle Annabelle est elle-même cadrée en plan rapproché.

Le développement du montage amène la possibilité de filmer une scène en plusieurs plans, présentant plusieurs points de vue sur l'action, ce qu'on nomme le montage analytique. Dans la célèbre scène du canon du film de Keaton, Johnnie se trouve menacé par le canon qui pointe dans sa direction. La scène est d'abord filmée latéralement, avec le canon sur la droite du cadre et Johnnie sur la gauche, dans le champ de tir du canon. Dans le plan suivant, la caméra se trouve derrière le canon qui apparaît à l'avant-plan alors que Johnnie, à l'arrière-plan, tente de fuir la menace. Cependant, il en est empêché par une chaîne qui lui retient la jambe, ce qui nous

est montré de plus près dans le plan suivant, qui cadre Johnnie de façon plus rapprochée²³. Le plan suivant présente un contrechamp (c'est-à-dire que la caméra occupe la position diamétralement opposée à celle qu'elle occupait dans le plan précédent), de sorte que Johnnie apparaît désormais à l'avant-plan, toujours menacé par le canon qu'on voit maintenant à l'arrière-plan.

Cette fragmentation de l'action en plusieurs plans a amené les réalisateurs à développer des **raccords** entre les plans pour assurer la continuité spatio-temporelle de l'action malgré la discontinuité des plans qu'introduit le montage.

2.9.2 Les raccords entre les plans : la continuité narrative

La Télégraphiste de Lonedale présente une continuité narrative grâce aux **raccords** entre les plans. **Les raccords sont des figures de montage (de changement de plan) qui assurent la continuité entre un plan et le suivant.** Une de ces figures consiste dans ce qu'on nomme le **raccord de mouvement**, où le mouvement amorcé dans un premier plan se poursuit dans le plan suivant.

Revenons sur le début de la poursuite dans le film de Keaton. Pendant que les passagers sont hors des wagons, lors de la halte du train à Big Shanty, les espions nordistes volent le train. Johnnie est en train de se laver les mains lorsqu'il s'aperçoit que la locomotive s'éloigne (il regarde en direction du hors champ gauche). Cadré en plan américain fixe, il quitte précipitamment le champ par le côté droit du cadre pour aller prévenir les passagers du vol du train. Le plan suivant montre, en plan d'ensemble fixe, la façade de la station où les passagers sont allés se restaurer. Johnnie entre dans le champ par le côté gauche du cadre et s'arrête devant la station pour avertir les passagers qui sortent alors à sa rencontre. Il se trouve à l'avant-plan, cadré en plan moyen. La continuité de l'action – Johnnie commence sa course dans le premier plan et la termine dans le second – implique à la fois une succession temporelle et une contiguïté spatiale du second plan par rapport au plan précédent.

23. Il est à noter que ce cadrage qui nous rapproche de Johnnie crée ce qu'on nomme un **faux raccord**, parce qu'il crée un saut dans l'image. Ce type de « faute » de montage est évité de nos jours par le recours à une règle de montage (la règle des 30 degrés), laquelle voulant que, lorsqu'on passe d'un plan plus large à un plan plus rapproché d'un même sujet, on fasse varier l'angle de la caméra par rapport au sujet filmé d'au moins 30 degrés.

Un autre type de raccord fréquemment utilisé est le **raccord sur le regard** d'un personnage. Un premier plan montre un personnage qui regarde quelque chose (situé généralement hors champ) et le plan suivant nous montre l'objet de ce regard. Par exemple, lorsque Johnnie découvre le canon, durant sa poursuite en train, on l'aperçoit qui sort la tête de sa locomotive et regarde en direction du canon. Dans ce cas-ci, l'objet du regard se trouve dans le champ (et non hors champ), alors que la locomotive et le canon sont cadrés ensemble, dans un plan d'ensemble fixe. Le plan suivant nous montre le canon en plan moyen, plan qu'on associe au regard de Johnnie, comme étant filmé de son point de vue. La continuité (le raccord) entre ces deux plans est assurée par le regard de Johnnie en direction du canon.

2.10 *Naissance d'une nation* (1915) et d'une institution : le cinéma narratif classique

Le film de David Wark Griffith entremêle le destin collectif de la nation américaine, lors de la guerre de Sécession, et un drame individuel touchant deux familles sudistes amies qui sont divisées par le conflit : les Stoneman, fidèles à l'Union, et les Cameron, sécessionnistes. À sa sortie, le film crée une controverse, accusé de partialité pour les États du Sud et de racisme. Griffith répond à ses détracteurs l'année suivante, en réalisant *Intolérance* (1916), une épopée grandiose qui présente parallèlement quatre récits se déroulant à des époques différentes (la chute de Babylone, la vie du Christ, le massacre de la Saint-Barthélemy et une histoire se déroulant à l'époque moderne) et ayant pour thème commun l'intolérance. Buster Keaton réalisera une version parodique et burlesque de ce film en 1923, *Les Trois âges* (*Three Ages*).

À partir de la fin des années 10, les caractéristiques du cinéma narratif classique sont relativement établies, fondées sur la continuité narrative, les relations de cause à effet dans l'enchaînement des événements et la motivation psychologique des personnages. Bien qu'il conserve encore quelques caractéristiques du cinéma des premiers temps, *Le Mécano de la « Général »* met en jeu la continuité spatio-temporelle qui caractérise le cinéma narratif classique, dont les règles et conventions sont à peu près établies, à la veille de l'arrivée du cinéma parlant (multiplicité des points de vue, montage analytique, raccords assurant la continuité temporelle et la contiguïté spatiale entre les plans, linéarité du récit, personnage classique, etc.). Les années 10 et 20 voient aussi naître les grands studios hollywoodiens de cinéma, les *majors* (Universal en 1912, Paramount en 1914, United Artists en 1919, etc.).

2.11 ***Le Cabinet du docteur Caligari* (1919) et l'expressionnisme allemand**

Le cinéma expressionniste est un mouvement esthétique qui s'est développé principalement en Allemagne entre 1913 et 1933, influencé par des recherches avant-gardistes dans les domaines du théâtre et des arts plastiques, ainsi que par la littérature romantique allemande. Les thèmes de l'angoisse, de l'horreur et la figure du double, héritages des légendes germaniques et juives, y sont exacerbés par l'éclatement de la Première Guerre mondiale (1914-1918), laquelle vient à peine de se terminer lorsque paraît *le Cabinet du docteur Caligari* en 1919.

Le style expressionniste est caractérisé notamment par la déformation des perspectives du décor, les contrastes accentués par l'éclairage en clair-obscur et l'exagération des gestes, mouvements et expressions des personnages. Le développement de ce style dans les années 20 et au début des années 30 en Allemagne – avec Friedrich W. Murnau (*Nosferatu le vampire* en 1922, *Faust* en 1926), Fritz Lang (*Metropolis* en 1927), etc. – a été interprété par certains commentateurs comme une préfiguration de la montée du nazisme dans ce pays, qui correspond à l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler en 1933. La singularité du style du film de Robert Wiene lui vaut d'ailleurs l'étiquette de « caligarisme ». Le style expressionniste, néanmoins, constitue un apport important au langage cinématographique, notamment en ce qui concerne les éclairages et la stylisation des décors, et son influence se fera sentir dans les films noirs américains des années 40 et en particulier dans les films d'un des grands cinéastes américains modernes, Orson Welles, notamment dans la fin de *La Dame de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948).

2.12 ***Le Cuirassé Potemkine* (1925) et le cinéma révolutionnaire russe**

Alors que le cinéma narratif présente une histoire centrée sur un nombre restreint de personnages auxquels le spectateur est amené à s'identifier, le cinéma de Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein met plutôt en jeu les mouvements de masses, de sorte que le groupe est privilégié par rapport à l'individu (le héros ou le personnage classique, absent du film).

En 1924, Eisenstein tourne son premier long métrage, *La Grève*, où les manifestations des grévistes d'une usine sont sauvagement réprimées par la police. Les séquences de la répression policière sont montées en parallèle avec l'abattage d'animaux dans un abattoir, créant une véritable métaphore visuelle devenue célèbre (et reprise notamment par Francis Ford Coppola dans son film *Apocalypse Now* en 1979, sur la guerre du Vietnam). L'année

suivante, avec *Le Cuirassé Potemkine*, Eisenstein commémore la révolution russe de 1905, en consacrant son film à la révolte des marins du vaisseau Potemkine, et la répression sanglante de manifestants, dans la célèbre séquence des escaliers d'Odessa, caractérisée par un montage extrêmement dynamique, où la fragmentation s'oppose à la continuité spatio-temporelle du cinéma narratif qui se développe à la même époque.

Eisenstein réalise ensuite un film historique sur la révolution bolchevique de 1917, *Octobre* (1928), puis un autre en 1929, *La Ligne générale*, qui aborde le sujet de la collectivisation des terres agricoles et celui du progrès de la modernisation. Après l'arrivée du cinéma parlant, Eisenstein tournera deux grandes fresques historiques. *Alexandre Nevski* (1938), film sur la résistance des Russes à l'invasion des chevaliers teutoniques au 13^e siècle, paraît tout juste avant la Seconde Guerre mondiale. *Ivan le terrible* (première partie, 1942-1944; deuxième partie, 1945-1946) porte sur le tsar de Russie qui, au 16^e siècle, fit régner la terreur sur son peuple. La seconde partie du film fut interdite par la censure jusqu'en 1958, Staline s'étant visiblement senti visé par cette condamnation de la dictature²⁴.

Le montage-choc des images chez Eisenstein, où prédomine la notion de conflit (opposition) entre les plans, à l'intérieur même des plans et dans la composition des images (éclairages, formes, mouvements, etc.), est un apport majeur au langage cinématographique. La fragmentation du montage qu'Eisenstein développe durant les années 20 sera poussée à ses limites, sous la forme d'un collage cinématographique, par son compatriote Dziga Vertov, dans *L'Homme à la caméra* en 1929²⁵. Cette conception moderne du montage aura une influence majeure sur le cinéma contemporain (des années 60 à aujourd'hui), que l'on perçoit par exemple dans les films d'Oliver Stone (*JFK* en 1992, *Natural Born Killers* en 1994, etc.) ou même déjà dans certaines séquences de films d'Orson Welles comme *La Dame de Shanghai* (1948) ou *La Soif du Mal* (*Touch of Evil*, 1957).

2.13 *Le Chanteur de Jazz* (1927) et le « début » du cinéma parlant

Le Chanteur de Jazz, d'Alan Crosland, a connu un immense succès à sa sortie en 1927 et marque généralement l'avènement du cinéma sonore ou « parlant », bien que plusieurs tentatives de sonorisation du cinéma aient déjà eu lieu auparavant. Le film de Crosland utilise cependant un procédé de synchronisation avec disques, procédé qui

24. Des extraits de ces films d'Eisenstein sont présentés dans le document intitulé : *Les Images et le rêve*.

25. Des extraits du film de Vertov sont aussi présentés dans *Les images et le rêve*.

sera rapidement remplacé par l'enregistrement optique du son sur la pellicule, qui consiste en un signal optique (transcription du son) imprimé sur la pellicule, en bordure de la bande-image.

L'arrivée du cinéma parlant marque aussi la fin de l'usage des intertitres. Ces cartons explicatifs présentaient par écrit les dialogues des personnages des films muets, ainsi que les informations narratives (attribuables au narrateur de l'histoire) essentielles à la compréhension du récit. Bien qu'il inaugure le cinéma « parlant », *Le Chanteur de Jazz* comporte encore de nombreux intertitres. Le mélange de sons et d'intertitres témoigne de l'aspect transitoire ou hybride du passage du muet au parlant. Il s'agit d'ailleurs d'un film « chantant », comme le suggère son titre, plus que d'un film « parlant ». On y entend à peine deux minutes de dialogues (dans un long métrage de 1 h 30).

Outre qu'elle aura mis au chômage les pianistes d'accompagnement du cinéma muet²⁶, l'arrivée du cinéma parlant aura brisé la carrière de certains acteurs et actrices du muet, dont la voix n'était pas suffisamment mélodieuse pour le cinéma parlant. Enfin, l'arrivée du parlant va sonner le glas de l'âge d'or du cinéma burlesque et, peu après, celui de la carrière de Buster Keaton. La révolution du cinéma sonore permettra cependant l'éclosion d'un genre cinématographique qui connaîtra un succès important dans les années suivantes : la comédie musicale américaine.

26. Le film québécois de Francis Mankiewicz, *Les Portes tournantes* (1988), illustre ce bouleversement de l'arrivée du cinéma parlant. La pianiste de cinéma muet, Céleste Beaumont (Monique Spaziani), assiste à la projection du film *Le Chanteur de Jazz*, qui met fin à sa carrière de pianiste d'accompagnement.

**Le cinéma burlesque
et
la notion de gag**

3 L'origine et la naissance du cinéma burlesque

Le cinéma burlesque (en anglais : *slapstick*) est un genre comique dont les origines sont multiples, mais qui est associé invariablement à la culture populaire (par opposition à la culture élitiste ou bourgeoise comme l'opéra). Le burlesque tire ses racines aussi bien de la *commedia dell'arte* italienne (comédies dans lesquelles les acteurs, souvent masqués, improvisent des dialogues à l'aide d'un scénario donné), du *music-hall* britannique (spectacles de variétés où alternent tours de chant, mimes, acrobaties, etc.), du théâtre de vaudeville américain (comédies bouffonnes multipliant les quiproquos et les situations inattendues), que de la bande dessinée.

Le burlesque connaît son âge d'or à l'époque du cinéma muet, durant ce qu'on nomme les « années folles », c'est-à-dire les années 10 et 20. Les premiers cinéastes à développer le genre sont principalement des Européens (Anglais, Français et Italiens). Cependant, c'est surtout aux États-Unis, dans les années 10, que le genre acquiert ses lettres de noblesse, notamment avec Mack Sennett (de son vrai nom Michael Sinnott, comédien d'origine québécoise émigré aux États-Unis), à partir de 1912, dont les *Keystone Comedies* deviennent un modèle du genre. C'est d'ailleurs dans les studios de la compagnie *Keystone*, véritable industrie du burlesque, que Roscoe « Fatty » Arbuckle et Charlie Chaplin feront leurs débuts au cinéma.

Le tableau suivant présente un résumé des principaux éléments caractéristiques du cinéma burlesque, du gag et de ce qu'on nomme le « gag à double retournement » chez Buster Keaton²⁷. Ces éléments sont repris et détaillés dans les pages qui suivent le tableau synoptique et sont illustrés par des exemples tirés du *Mécano de la « Général »*. Pour plus de détails, nous vous renvoyons donc aux sections du texte correspondant aux numéros indiqués dans la colonne de gauche du tableau.

27. Comme les éléments présentés dans ce tableau sont illustrés par des exemples précis tirés du film, il semble préférable que les élèves aient vu le film avant d'aborder ces notions.

TABLEAU SYNOPTIQUE

3.1 Les caractéristiques du cinéma burlesque	Les principales caractéristiques du cinéma burlesque résident dans l'importance accordée au gag par rapport à l'histoire racontée, le caractère physique et violent de ce genre de comédie, qui prend souvent la forme de bagarres ou de poursuites et son caractère souvent irrationnel.
3.1.1 Les gags et l'histoire	Le cinéma burlesque est un genre comique où prédominent les effets physiques et l'action plutôt que le développement de la psychologie des personnages. La succession de numéros comiques est souvent privilégiée au détriment de l'histoire, à tel point que les gags tendent à freiner la progression du récit. L'histoire apparaît souvent comme un prétexte pour enchaîner une série de numéros comiques. Le film de Keaton, <i>Le Mécano de la « Général »</i> , se différencie par contre du burlesque classique par une intégration souvent parfaite des gags et de l'histoire, comme on peut le voir avec la célèbre scène du canon.
3.1.2 Les bagarres et les courses-poursuites	Il s'agit souvent d'un comique violent et physique, avec un penchant particulier pour la démesure et la désinvolture, voire la vulgarité et l'insolence. On retrouve ce type de comédie notamment dans les <i>Keystone Comedies</i> de Mack Sennett et les premiers courts métrages de Charlie Chaplin chez <i>Keystone</i>, dans les années 10. Le caractère physique et violent de ces comédies se manifeste principalement dans l'apothéose finale du burlesque classique, qui dégénère la plupart du temps en une bagarre (où on démolit généralement le décor et où les gifles pleuvent à souhait) ou en une course-poursuite. Le film de Keaton conserve la tradition de la course-poursuite, mais la modernise en présentant une poursuite en train.
3.1.3 Un genre « subversif »	Le caractère irrévérencieux et impudique du burlesque classique apparaît souvent comme une critique de l'autorité et des valeurs morales établies. <i>Le Mécano de la « Général »</i> délaisse cependant le caractère subversif du burlesque classique au profit d'un mélodrame d'une moralité irréprochable.
3.1.4 La revanche de l'irrationnel	Le comique burlesque manifeste une prédilection pour les situations irrationnelles, qui défient les règles de la logique et vont à l'encontre de la pensée rationnelle qui caractérise la société occidentale moderne, dont le modèle est la science. Chez Buster Keaton, cette irrationalité s'exprime sous la forme d'un humour absurde qui confère à son œuvre une étonnante modernité. La scène du canon en présente un bon exemple avec les quantités (ridicules, irrationnelles) de poudre que Johnnie utilise pour charger le canon.

3.2 L'effet comique et la notion de gag	La distinction entre l'effet comique et le gag correspond à la différence entre la surprise et l'attente (le suspense). L'effet comique est le résultat d'une action ou d'un événement ponctuel, instantané, qui n'est pas prévisible et survient de façon inattendue, par hasard. Cet événement inattendu produit un effet de surprise qui provoque une réaction instinctive ou réflexe chez le spectateur, suscitant le rire. L'exemple classique est celui d'un personnage qui glisse sur une pelure de banane ou qui se penche pour éviter une claque que son voisin ou sa voisine reçoit en plein visage. Le gag débute là où l'effet comique se termine. À l'aide d'une situation initiale (l'exposition) et du développement de cette situation dans une certaine direction, le gag met en jeu l'anticipation (l'attente) du spectateur et fait appel à son raisonnement, aux déductions logiques qu'il peut inférer du développement du gag. Il s'agit ainsi de créer une surprise en trompant une attente.
3.3 La structure classique du gag	Le gag doit donc déjouer l'attente du spectateur, soit en retardant l'issue ou la satisfaction de cette attente, soit en trompant l'attente par un renversement de situation inattendu. La structure traditionnelle ou classique du gag se développe souvent en trois temps : 1) l'exposition, 2) le développement, 3) la chute.
3.3.1 L'exposition	L'exposition présente les données initiales d'une situation (les prémisses), met en place les personnages et leurs relations. Par exemple, lorsque Johnnie Gray descend de sa locomotive, au début du film, il est accueilli par deux jeunes garçons qui imitent chacun de ses gestes.
3.3.2 Le développement	Le développement présente une évolution de la situation initiale dans une certaine direction, qui suscite des attentes de la part du spectateur quant au dénouement de la situation. Johnnie marche ensuite sur un trottoir, suivi à son insu par les deux enfants qui imitent encore ses faits et gestes. En cours de route, il est aperçu par Annabelle qui suit à son tour le cortège, derrière les enfants, à l'insu de Johnnie. On peut dès lors anticiper le moment où Johnnie découvrira la manigance dont il est l'objet.

3.3.3 La chute	La chute amène une conclusion inattendue du gag, qui n'est pas prévisible au moyen des éléments exposés et développés. Elle déjoue ainsi les attentes que le spectateur a forgées à l'aide de l'exposition et du développement. Lorsqu'il frappe à la porte d'une maison, Johnnie se retourne et découvre la présence d'Annabelle et des enfants derrière lui. Le comique de la situation ne provient pas ici d'un dénouement inattendu, puisque la surprise de Johnnie pouvait être facilement anticipée. Cette scène ne fait que retarder la résolution de l'attente. Le retournement imprévu survient immédiatement après et constitue la véritable chute du gag. Annabelle s'avance alors vers la porte et l'ouvre, invitant Johnnie (toujours suivi par les enfants) à entrer. On comprend alors qu'il s'agit de la résidence où habite Annabelle, ce qui crée la surprise.
3.4 Le « gag à double retournement » chez Keaton	Le « gag à double retournement » chez Buster Keaton consiste en une combinaison de deux ou plusieurs gags en une série, où les retournements de situation révèlent une adaptation du personnage à une situation pour laquelle il apparaissait au départ inadapté ou qui se développait initialement à ses dépens. Dans l'exemple précédent, constatant la présence inopportune des enfants qui sont entrés dans la maison d'Annabelle, Johnnie se relève, reprend son chapeau qu'il avait posé sur la table du salon et se dirige vers la porte, imité de nouveau par les enfants. Il ouvre la porte, feignant de repartir, mais laisse passer les enfants devant lui, refermant la porte derrière eux. Le retournement de situation provient ici de ce que Johnnie renverse à son profit la relation d'imitation dont il avait jusque-là présent été la « victime ». On retrouve cette structure à retournements notamment dans la scène du canon.
3.5 Charlie Chaplin (1889-1977)	Contemporain de Buster Keaton, Charles Spencer Chaplin est né à Londres en 1889, où il débute dans le <i>music-hall</i> avec ses parents, dès l'âge de 5 ans. Émigré aux États-Unis en 1912, il entre à la compagnie <i>Keystone</i> de Mack Sennett, où il débute comme acteur en 1914, avant de réaliser ses propres films. Il devient rapidement le comique le plus célèbre de l'histoire du cinéma, avec son personnage de Charlot, le gentleman vagabond.
3.6 Les héritiers du burlesque	Avec l'arrivée du cinéma parlant, le burlesque périclité rapidement dans les années 30, qui marquent aussi le déclin de la carrière de Buster Keaton. De nos jours, on peut trouver des traces du genre dans les comédies américaines interprétées par Jim Carrey et Steve Martin, ou encore dans <i>Les Frères Blues</i> (<i>The Blues Brothers</i>).

3.1 Les caractéristiques du cinéma burlesque

La principale caractéristique du cinéma burlesque réside dans l'importance du gag. Chaque comique inventera des gags dont le style lui est propre. Chez Buster Keaton, le gag sera caractérisé par un humour souvent absurde et par la structure particulière du « gag à double retournement ». De plus, le personnage du cinéma burlesque se définit par son accoutrement et ses caractéristiques physiques. Chez Charlot (Charlie Chaplin), ce sera le pantalon démesurément large, la canne, le chapeau melon et la petite moustache. Chez Keaton, ce sera plutôt l'allure frêle, le visage blafard (blême), sans expression, qui lui vaudra le sobriquet de « l'homme qui ne rit jamais ».

3.1.1 Les gags et l'histoire

Dans les courts métrages burlesques des années 10 et 20, le gag ou l'effet comique sont privilégiés souvent au détriment de l'histoire. Le film se présente généralement comme une succession de numéros comiques dont la suite ne sert pas nécessairement à présenter une histoire ou la psychologie des personnages. De plus, le gag tend à interrompre l'histoire et en ralentit le déroulement.

Cependant, *Le Mécano de la « Général »* se différencie du burlesque traditionnel en associant la psychologie des personnages du mélodrame aux gags physiques du burlesque classique. Il intègre parfaitement gags et histoire, dans un récit structuré comme la mécanique d'une horloge. On pourrait ainsi dire de ce film qu'il révèle une maturité du burlesque, duquel l'arrivée du cinéma parlant viendra sonner le glas.

Dans le film de Keaton, la poursuite en train est ponctuée de numéros comiques, qui n'interrompent pas la progression de l'histoire, le déroulement de la poursuite. Par exemple, au moment où il passe à proximité d'un réservoir d'eau en train de se vider, Johnnie sort la tête par la fenêtre de la locomotive, ce qui lui vaut bien sûr une bonne douche. Cet effet comique sera repris dans la deuxième partie du film, lorsqu'il retourne en territoire sudiste, poursuivi à son tour par les espions qui seront arrosés de la même façon²⁸. Comme on peut le voir, ces effets comiques n'interrompent pas le

28. Ce sont d'ailleurs les officiers et généraux nordistes qui passent ainsi à la douche, de même que leurs plans militaires qu'ils sont précisément en train d'étudier. Ainsi, Keaton éclabousse littéralement leurs plans, ce qui préfigure déjà la déconfiture de l'armée nordiste, dont les plans d'attaque seront déjoués par l'intervention de Johnnie. Ce type d'effet comique, typique du burlesque classique, rappelle un des premiers films des frères Lumière, tourné en 1895, intitulé : *L'Arroseur arrosé*.

développement de l'histoire. De plus, cette poursuite donne lieu au célèbre gag du canon qui est lui-même intégré parfaitement à l'histoire sans en interrompre le défilement.

3.1.2 *Les bagarres et les courses-poursuites*

Les poursuites font généralement boule de neige, donnant lieu à un enchaînement de catastrophes où objets et personnages sont renversés sur le passage des poursuivants, dont le nombre s'accroît à mesure que se déroule la poursuite. Les bagarres font souvent boule de neige elles aussi et sont propices à des cascades de gifles et de coups de pieds au derrière.

Cependant, si les premiers courts métrages de Buster Keaton utilisent plusieurs recettes caractéristiques du burlesque classique (bagarres, poursuites, démolition du décor, etc.), *Le Mécano de la « Général »* se distingue en mettant de côté les recettes éprouvées au profit d'un renouvellement du genre. Il conserve cependant la dynamique de la course-poursuite, mais celle-ci se déroule désormais en train plutôt qu'à pied²⁹.

Lorsque les espions nordistes volent la « Général », Johnnie alerte les passagers descendus des wagons. Ils partent tous à la course, derrière Johnnie, à la poursuite du train qui s'enfuit vers l'arrière-plan. Cependant, les passagers s'arrêtent en chemin et décident plutôt d'aller envoyer un télégramme à un bataillon de l'armée sudiste, stationné dans la ville voisine, pour le prévenir. Dans sa précipitation, Johnnie ne s'aperçoit pas que ses partenaires ont abandonné la course, de sorte qu'il se retrouve seul à poursuivre les voleurs.

En cours de route, il trouve un pousse-pousse sur rails avec lequel il poursuit sa course. Pendant ce temps, les espions coupent les fils télégraphiques et sabotent la voie ferrée, de sorte que le pousse-pousse de Johnnie déraile en chemin. Il enfourche aussitôt une bicyclette avec laquelle il continue sa poursuite avec une détermination inébranlable, puis tombe de cette dernière et se rend à pied jusqu'au village suivant. Il alerte alors l'armée sudiste qui n'avait pu être jointe par télégraphe. L'armée monte à bord d'un train dont Johnnie prend les commandes. Cependant, les wagons ne sont pas arrimés à la locomotive. Johnnie se retrouve donc une fois de plus seul à la poursuite des espions, sans s'apercevoir

29. Rappelons que le film de Griffith, *The Lonedale Operator* (1911), utilisait déjà le train dans une course contre la montre, qui en fait une sorte de poursuite en train. Il y a aussi dans le burlesque classique les nombreuses poursuites en voiture, dont on retrouve encore des exemples de nos jours, comme dans *Les Blues Brothers I et II* (1980 et 1998).

immédiatement que l'armée est restée derrière, sur les wagons immobiles.

La course-poursuite, qui débute de façon classique, à pied, acquiert une dimension moderne (mécanique et technique) et une accélération correspondante, suivant les divers moyens de locomotion que Johnnie utilise au fil de sa course. La poursuite traditionnelle du burlesque est désormais transportée dans un contexte moderne, avec la course de locomotives qui va se dérouler dans un aller-retour symétrique, du camp sudiste au territoire ennemi, du territoire ennemi au camp sudiste. En effet, on peut observer une inversion dans la seconde moitié du film, par rapport à la première partie de la poursuite. Johnnie poursuit d'abord les espions jusqu'en territoire ennemi, il libère ensuite Annabelle, récupère la « Général » et retourne vers le sud, poursuivi à son tour par les espions nordistes. Les rôles sont alors inversés et les péripéties qui se sont déroulées durant la première partie de la poursuite vont être répétées (avec des variations) durant le trajet inverse.

3.1.3 *Un genre « subversif »*

Le caractère irrévérencieux du burlesque le rapproche de la caricature et lui confère un caractère relativement subversif. L'irrévérence souvent adressée à l'autorité apparaît entre autres dans la situation classique où le personnage principal ridiculise des policiers qui sont à sa poursuite en multipliant les embûches sur leur chemin. Les policiers se retrouvent continuellement à la renverse, bafoués, bousculés ou roués de coups. L'aspect impudique du burlesque se manifeste aussi par un érotisme à peine voilé qui bouscule la morale puritaine de l'époque.

Bien que *Le Mécano de la « Général »* ne recoure pas vraiment à l'irrévérence du burlesque classique, on en trouve encore quelques traces au début du film, lorsque Johnnie descend du train. Sous prétexte de vérifier l'état mécanique de son engin, Johnnie tourne le dos à la caméra (imité par deux enfants qui répètent chacun de ses gestes) et se penche pour observer sa machine, de telle sorte qu'il présente son derrière à la caméra.

Il faut rappeler qu'à cette époque, une règle imposée en ce qui concerne la représentation cinématographique s'est érigée en véritable tabou pendant plusieurs décennies. Elle consiste dans l'interdiction, pour un personnage du film, de regarder la caméra (c'est-à-dire dans la direction des spectateurs). Cette règle permet d'assurer l'illusion que l'histoire se déroule de

façon autonome, dans un monde clos, qui nie la présence du spectateur dans la salle de cinéma, devant l'écran. Précisons que les regards vers la caméra étaient une attitude courante dans le cinéma des premiers temps, attitude venant de la tradition du théâtre de vaudeville notamment, dans lequel le *cinématographe* était souvent intégré à ses débuts. Ainsi, en présentant son derrière à la caméra, tout au début du film, Keaton se moque implicitement de ce tabou du regard vers la caméra en un geste irrévérencieux. Cependant, malgré ce geste inaugural, le film demeure généralement d'une respectabilité morale (relativement) irréprochable.

3.1.4 *La revanche de l'irrationnel*

Même si l'humour absurde est moins présent dans *Le Mécano* que dans les films précédents de Buster Keaton, comme *La Croisière du navigateur* (*The Navigator*, 1924), on y en retrouve néanmoins encore plusieurs exemples. Dans la scène du canon, lorsque Johnnie le charge pour la première fois, il n'y met qu'une pincée de poudre, ce qui paraît déjà ridicule. Lorsqu'il décide d'en mettre une deuxième pincée, il hésite puis en remet la moitié dans le baril, ce qui s'avère tout à fait absurde. Constatant l'échec de sa première tentative, il met la totalité du baril de poudre dans le canon, pour son deuxième essai, ce qui apparaît tout aussi insensé, démesuré.

Un autre exemple remarquable consiste dans le fameux plan, au début du film, où Annabelle annonce à Johnnie qu'elle ne veut plus lui parler tant qu'il ne sera pas enrôlé dans l'armée. Découragé, Johnnie s'assoit sur l'arbre d'entraînement des roues d'une locomotive stationnée, le regard fixe, songeur. La locomotive démarre sans que Johnnie s'en rende compte, entraînant le personnage, le regard toujours vague, dans son mouvement. Johnnie s'aperçoit finalement de sa situation malencontreuse au moment où la locomotive s'engage dans un tunnel.

Keaton renouvelle donc le burlesque en délaissant les effets faciles, les recettes éprouvées de ce genre de comédie, comme les bagarres anarchiques, la vulgarité et les tartes à la crème. Son comique mise plutôt sur les prouesses physiques du héros, les retournements inattendus de l'action, un humour caractérisé par l'absurde et surtout une propension à développer ce qu'on nomme le **gag** plutôt que le simple **effet comique**.

3.2 L'effet comique et la notion de gag

Donnant l'exemple d'une bombe placée sous une table autour de laquelle deux personnages discutent, Alfred Hitchcock explique la distinction entre surprise et suspense en fonction du savoir du spectateur. Si le spectateur ne sait pas que la bombe est sous la table et peut exploser d'une seconde à l'autre, l'effet produit lors de l'explosion sera un simple effet de surprise, qui ne dure que quelques secondes. Par contre, si le spectateur sait que la bombe est sous la table pendant que les personnages discutent (le réalisateur ayant pris soin de la lui montrer), il peut anticiper l'explosion à venir, de sorte que l'attente produit un effet de suspense qui peut être prolongé pendant d'interminables minutes³⁰.

Par exemple, lorsque Johnnie se trouve en territoire ennemi, il s'infiltré dans le quartier général de l'armée nordiste alors désert. Affamé, il prend de la nourriture sur la table qui se situe à l'avant-plan, sans s'apercevoir que les généraux ennemis entrent au quartier général, à l'arrière-plan, derrière lui. Lorsqu'il se rend compte de leur présence, il se cache sous la table, autour de laquelle les officiers prennent place. Le suspense (et le comique de la situation) provient du fait que le spectateur voit Johnnie sous la table, alors que les officiers ignorent sa présence et peuvent le découvrir à tout moment.

Dans la comédie burlesque, cette distinction entre la surprise et l'attente différencie le simple effet comique du gag proprement dit. L'effet comique est le résultat d'une action ou d'un événement ponctuel, instantané, qui n'est pas prévisible et survient de façon inattendue, par hasard (une chute, un coup reçu par accident, une grimace, etc.). Cet événement inattendu produit un effet de surprise qui provoque une réaction instinctive ou réflexe chez le spectateur.

Prenons comme exemple le moment où, au début du film, Johnnie, en visite chez Annabelle, décide d'aller s'enrôler dans l'armée, à la suite du père et du frère d'Annabelle. Sur le pas de la porte, il s'apprête à serrer la main d'Annabelle avant de partir, mais sa fiancée décide plutôt de l'embrasser. Surpris et un peu confus de la chose, Johnnie se précipite à l'extérieur et tombe du perron, chute typique du burlesque. La chute est inattendue – même si elle résulte du trouble provoqué chez Johnnie par le baiser d'Annabelle – et provoque la surprise et le rire. Il s'agit ici d'un simple effet comique.

Or, plutôt que de miser seulement sur la surprise et la réaction instinctive que procure l'effet comique, le gag se développe dans le temps ou la durée et présente une structure souvent classique.

30. En ce qui concerne la distinction entre le suspense et la surprise, décrite par Hitchcock, nous vous renvoyons au cahier d'accompagnement pour l'étude du film d'Yves Simoneau, *Pouvoir intime*.

3.3 La structure classique du gag

Le gag est défini par Jean-Pierre Coursodon comme une structure, une construction logique dans laquelle, dit-il, « (...) à un exposé objectif des données, succède leur exploitation dans une certaine direction, puis le détournement de cette direction dans un sens inattendu, ce qui entraîne la chute, véritable "résolution" qui serait impossible sans l'enchaînement logique et irréversible des prémisses au développement et du développement au terme du cycle³¹ ». Le passage de l'exposition des données initiales (les prémisses) à leur développement met en place une structure du gag qui sert à créer une attente chez le spectateur. Par la suite, un retournement de situation provoque la surprise en trompant l'attente du spectateur. Cette surprise n'est plus le résultat d'une simple réaction instinctive à un incident inattendu (qui caractérise l'effet comique). Elle apparaît à la suite d'un enchaînement logique des éléments exposés et développés dans le gag, dont la conclusion, la chute finale, est inattendue.

Alors que l'effet comique se déroule en un seul temps, à l'aide d'un événement qui survient instantanément ou par hasard, le gag se déroule en plusieurs temps, ce qui suppose une organisation ou une structure qui se développe dans la durée. La structure traditionnelle ou classique du gag se développe généralement en trois temps : 1) l'exposition, 2) le développement, 3) la chute. Pour illustrer la structure classique du gag, prenons un exemple simple : l'ouverture du film.

3.3.1 L'exposition

L'exposition présente les données initiales d'une situation (les prémisses), met en place les personnages et leurs relations.

Lorsque Johnnie Gray descend de sa locomotive, au début du film, il est accueilli par deux jeunes garçons qui le saluent. Johnnie se penche ensuite vers l'engin pour en vérifier l'état mécanique. Il est imité par les deux enfants qui prennent la même posture que lui. Deux plans plus loin, Johnnie salue les passagers du train qui quittent la gare, imité encore une fois par les deux enfants. Ces plans mettent en place la situation initiale, c'est-à-dire l'imitation par les enfants des faits et gestes de Johnnie (jeu d'enfant bien connu, où on répète les gestes ou les paroles d'une autre personne).

31. Jean-Pierre COURSDON. *Buster Keaton*, Paris, Seghers, 1973, p. 270.

3.3.2 *Le développement*

Le développement présente une évolution de la situation initiale dans une certaine direction, ce qui suscite des attentes de la part du spectateur quant au dénouement de la situation. Ces attentes sont des déductions logiques que le spectateur doit être en mesure de dégager à l'aide de la situation exposée et de son développement dans une direction particulière.

Dans le même exemple, quelques plans plus loin, Johnnie marche sur un trottoir, suivi à son insu par les deux enfants qui imitent encore ses faits et gestes. Lorsqu'il salue les passants qu'il croise sur son chemin, les enfants font de même derrière lui. En cours de route, il est aperçu par Annabelle qui se cache derrière des buissons, puis suit le cortège à son insu, derrière les enfants. Johnnie se dirige vers une résidence (qu'on ignore alors être la maison où habite Annabelle), toujours suivi à son insu. Il frappe à la porte, sous le regard attentif et discret de ses jeunes admirateurs et d'Annabelle, derrière lui.

Le spectateur est alors en mesure d'anticiper le moment où Johnnie se rendra compte qu'il est observé, ce qui ne tarde pas à se produire, lorsqu'il se retourne et découvre la présence d'Annabelle et des enfants derrière lui. Le comique de la situation ne provient donc pas ici d'un dénouement inattendu, puisque la surprise de Johnnie pouvait être facilement anticipée. Cependant, un retournement imprévu survient immédiatement, qui constitue la chute du gag.

3.3.3 *La chute*

La chute amène un dénouement inattendu de la situation, qui n'est pas prévisible à l'aide des éléments exposés et développés. Elle déjoue ainsi les attentes que le spectateur a forgées au moyen de l'exposition et du développement.

À la fin de la scène présentée plus haut, Annabelle, après être demeurée avec les enfants, derrière Johnnie, s'avance vers la porte et l'ouvre, invitant Johnnie à entrer. On comprend alors qu'il s'agit de la résidence où habite Annabelle, ce qui crée une surprise du fait qu'il n'avait pas été établi que cette résidence était celle d'Annabelle (bien que le spectateur ait pu anticiper cette possibilité).

Les deux premiers moments du gag préparent donc la chute finale en mettant en place un développement à l'aide duquel le spectateur construit certaines attentes. Au moyen de l'exposition et du développement que le gag met en place, le spectateur tire certaines conclusions logiques (il développe certaines attentes) quant au dénouement de la situation. La chute vient tromper ces attentes par un retournement souvent irrationnel ou à tout le moins inattendu par rapport au développement précédent.

3.4 Le « gag à double retournement » chez Keaton

Cependant, Keaton s'en tient rarement à cette structure (classique) du gag. Il ajoute généralement des développements à la situation de départ, sous forme de retournements qui renversent les rapports établis précédemment entre les personnages ou entre les éléments constitutifs du gag. Dans l'exemple qui nous intéresse ici, Johnnie entre dans la maison d'Annabelle, encore une fois suivi par les enfants qui entrent à sa suite (sans qu'il s'en rende compte) et prennent place sur un sofa, à la manière de Johnnie et d'Annabelle.

Profitant de sa connaissance du fait que les enfants l'imitent et le suivent systématiquement, Johnnie réussit à inverser la relation d'imitation à son profit. Sachant que les enfants vont le suivre, il feint de partir pour faire sortir les enfants de la maison, se servant maintenant à son avantage d'une situation dont il avait auparavant subi les conséquences. Ce renversement de situation révèle ainsi une adaptation de Johnnie à une situation qui était d'abord établie à ses dépens.

La succession de plusieurs gags en une série de retournements constitue la structure privilégiée du gag chez Keaton. Le « gag à double retournement » se présente souvent sous la forme d'un double renversement de situation qui se développe généralement selon la structure suivante :

- 1) Dans un premier temps, Buster met en branle un **projet** quelconque. Il entreprend une action donnée, dans le but d'obtenir un certain résultat. Prenons comme exemple la première partie du célèbre gag du canon. À la poursuite des espions, Johnnie trouve sur son chemin un canon qu'il attache à sa locomotive. Ignorant les principes de la balistique et les techniques de l'artillerie, il charge le canon en ne mettant qu'une pincée et demie de poudre (simple effet comique fondé sur l'absurde), puis allume la mèche afin de bombarder l'ennemi.
- 2) À la suite d'un **premier retournement**, la situation se retourne contre lui et se développe à son désavantage. Les éléments lui résistent ou se manifestent d'une manière imprévue, de sorte

qu'il se retrouve dans une position délicate ou problématique. Les efforts fournis se révèlent inefficaces et le résultat escompté n'est pas atteint, au contraire. Pendant que la mèche se consume, Johnnie retourne aux commandes de sa locomotive. La détonation a lieu, mais le boulet tombe à côté de Johnnie, dans la locomotive. Le projectile destiné à l'ennemi s'est littéralement retourné contre lui.

- 3) À la suite d'un **second retournement**, la situation se transforme de nouveau à son avantage, souvent de manière imprévue, soit par le jeu du hasard, soit par une évolution du personnage ou de la situation, de sorte qu'il parvient, contre toute attente, à se tirer d'embarras. Voyant le boulet à ses pieds, Johnnie l'expédie à l'extérieur du train puis retourne au canon pour l'armer de nouveau en vue d'une seconde salve. Tout à coup, le premier boulet explose derrière le train, à la surprise de Johnnie qui cherche la source de la détonation. Il n'avait visiblement pas prévu le danger d'explosion. Le boulet qui s'était d'abord retourné contre lui le laisse finalement sain et sauf grâce à sa décision de le jeter par-dessus bord³².

3.5 Charlie Chaplin (1889-1977)

Si ses premiers courts métrages à la *Keystone*, où Charlot apparaît violent et irrévérencieux, sont de la plus pure tradition burlesque, les longs métrages qu'il tourne à partir des années 20 s'orientent plutôt vers la comédie mélodramatique, notamment à partir de *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*, 1925). Chaplin et Keaton sont assurément les deux principales vedettes du cinéma burlesque, aussi célèbres l'un que l'autre durant l'âge d'or du cinéma muet. Et pourtant, ils ne collaboreront jamais, sauf à l'occasion d'une brève apparition de Keaton dans *Les Feux de la rampe* (*Limelight*, 1952), film crépusculaire de Chaplin sur la mort du clown Calvero (Chaplin lui-même), dans lequel le cinéaste signe son adieu au personnage de Charlot.

3.6 Les héritiers du burlesque

Dans les années 30, quelques groupes de comiques prolongent la tradition burlesque, comme les frères Marx, les Trois Stooges ou Laurel et Hardy. Par la suite, les héritiers du burlesque apparaissent comme des figures isolées telles que Jacques Tati en France, Jerry Lewis aux États-Unis, les Monty Python en Angleterre. Le genre se

32. La suite du gag du canon fait l'objet du premier exercice, concernant le gag à retournement chez Keaton. Nous vous renvoyons donc à la deuxième partie du cahier, où sont proposés divers exercices.

perpétue aussi dans les dessins animés de Tex Avery³³, sous la forme de ce qu'on nomme la comédie loufoque (*screwball comedy*). On trouve aussi des traces du genre dans les premiers films de Woody Allen, dans *Les Frères Blues* (*The Blues Brothers*, 1980 et 1998), dans les comédies américaines contemporaines, de même que chez Mel Brooks (fidèle successeur des Marx Brothers), Jim Carrey et Steve Martin.

33. Pour plus de renseignements au sujet de Tex Avery, voir le cahier d'accompagnement consacré au cinéma d'animation.

ENCADRÉ 2

LA CADENCE DE TOURNAGE ET DE PROJECTION

Contrairement aux films d'aujourd'hui, tournés avec des caméras dont le défilement régulier de la pellicule est assuré par un moteur, les films muets étaient tournés par un opérateur à la manivelle, à la cadence approximative de 16 images par seconde. Cette cadence est devenue la vitesse « standard » des films muets lorsque l'entraînement de la pellicule dans les caméras a pu être assuré par un moteur, ce qui a été possible seulement dans les années 20. Tant que les caméras et projecteurs ont été actionnés à la manivelle, la cadence de tournage et de projection pouvait varier en fonction de l'opérateur et du type de caméra ou de projecteur utilisé, oscillant entre 12 et 24 images par seconde environ.

C'est donc dire que les vitesses de tournage et de projection n'étaient pas nécessairement identiques et constantes. Il en résulte que, dans un film tourné, par exemple, à 20 images par seconde et projeté à 16 images par seconde, le mouvement semble ralenti et le film présente une durée plus longue que prévue. À l'inverse, dans le même film projeté à 24 images par seconde, le mouvement semble accéléré et la durée du film est plus courte. On peut donc conclure que les mouvements accélérés et ralentis au cinéma dépendent des cadences relatives du tournage et de la projection.

Avec l'arrivée du cinéma sonore à la fin des années 20, la cadence de projection a été établie à 24 images par seconde, une cadence inférieure ne permettant pas d'obtenir une bonne qualité de reproduction sonore. Cependant, ce nouveau standard de vitesse de projection fait en sorte que les films muets (tournés à une cadence inférieure) paraissent accélérés, lorsqu'ils sont projetés avec les appareils de projection actuels (à 24 images par seconde). Ceux-ci ne sont pas tous dotés de variateurs de vitesse permettant d'ajuster la vitesse de projection à celle utilisée lors du tournage (plus ou moins 16 images par seconde).

L'accélération du mouvement (par la vitesse de projection, plus grande que celle du tournage) crée souvent un effet comique involontaire (non prévu au tournage) dû aux mouvements précipités des personnages. Cette différence de vitesse fait en sorte que le film projeté n'est pas exactement conforme à l'œuvre originale, par sa durée, mais surtout par le rythme de l'action qui n'est plus le même qu'au tournage et qui n'apparaît pas très réaliste.

La différence de vitesse entre le cinéma sonore et le cinéma muet, de même que la relative imprécision des vitesses de tournage jusque dans les années 20, expliquent qu'on indique généralement la durée des films muets de façon approximative. C'est le cas par exemple du film de Keaton, pour lequel on indique parfois une durée d'environ 1 h 47 (plutôt que 1 h 20), à une cadence de projection idéale d'à peu près 20 images par seconde. Il est à noter que, pour le cinéma muet, on ajoute généralement à la durée approximative du film (en heures et minutes) la longueur de la pellicule mesurée en mètres. Cette mesure constitue une donnée invariable qu'on peut évaluer avec précision et constance. Cependant, cette longueur constante équivaudra à des durées variables selon la cadence de projection utilisée. Il faut ajouter enfin que la cadence de projection en vidéo, de nos jours, n'est pas de 24 images par secondes, mais plutôt de 30 images par seconde. Ces données expliquent le fait que la copie du *Mécano de la « Général »* diffusée de nos jours en Amérique du Nord (d'une longueur de 2 287 mètres) ne dure que 1 h 20 environ, plutôt que 1 h 47 (durée indiquée pour la cadence du cinéma muet, soit 20 images par seconde environ).

DEUXIÈME PARTIE

VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant que les élèves disposent de connaissances pertinentes sur la période du cinéma muet, ainsi que sur le cinéma burlesque et la notion de gag, ils sont mieux préparés au visionnement critique du film proposé dans la présente section. Chacun des exercices suggérés permettra d'attirer l'attention de ces derniers sur un élément particulier du film et pourra servir de point de départ aux discussions qui suivront le visionnement.

1 Premier exercice : le raccord dans le mouvement

On demande aux élèves de reconnaître le type de raccord qui est utilisé entre les trois premiers plans du film, alors que la « Général », conduite par Johnnie, entre à la gare de Marietta. Ils doivent décrire comment le raccord établit une continuité entre les plans.

Réponse : Il s'agit d'un raccord dans le mouvement. Le premier plan montre la locomotive cadrée en plan d'ensemble dans le décor naturel. Elle se déplace latéralement de gauche à droite. Le second plan cadre la locomotive en plan rapproché, de sorte qu'on ne voit que la cabine de l'engin, où on aperçoit Johnnie aux commandes. La locomotive se déplace toujours dans la même direction. Le troisième plan montre la gare de Marietta. La locomotive apparaît aussitôt venant du côté gauche du champ et s'arrête à la gare. Le mouvement de la locomotive se poursuit donc dans les trois premiers plans du film, de sorte que la continuité du mouvement assure une contiguïté spatiale et une continuité temporelle entre les plans.

2 Deuxième exercice : le montage alterné et les actions simultanées

À partir du moment où Johnnie découvre le canon, qu'il amarre à sa locomotive, comment le montage entre les plans articule-t-il une simultanéité d'actions entre les espions nordistes, à bord de la « Général », qui se ravitaillent en bois et en eau, et Johnnie qui les poursuit à bord d'une seconde locomotive?

Réponse : Après que Johnnie eut découvert le canon, on voit les espions nordistes effectuant le ravitaillement de leur engin en bois et en eau. Le plan suivant nous montre de nouveau la locomotive de Johnnie qui redémarre, avec le canon attaché à l'arrière du train. Puis, on présente encore une fois les espions nordistes qui continuent leur ravitaillement. Un plan américain montre ensuite le chef des Nordistes (une planche à la main, qu'il jette par terre) qui regarde le hors champ droit et pointe du doigt

dans la même direction, alertant ses complices. Le plan suivant montre la locomotive de Johnnie qui apparaît à l'arrière-plan (ce qui constitue un raccord sur le regard du chef des espions). Il est suivi d'un nouveau plan des Nordistes qui montent précipitamment à bord de la « Général » et s'enfuient.

L'alternance entre les plans de Johnnie (A) et ceux montrant les espions nordistes (B) suggère que ces derniers effectuent leur ravitaillement *pendant que* Johnnie prend possession du canon et repart à leur poursuite, ce qui laisse supposer que les deux actions sont simultanées. Cette simultanéité découle du fait que les deux actions sont présentées en montage alterné (A - B - A - B). Chaque ligne d'action (Johnnie prenant possession du canon, les espions effectuant leur ravitaillement) se développe en continuité, mais les deux actions s'entrecroisent à la faveur du montage alterné qui leur confère une simultanéité.

3 Troisième exercice : la sonorisation du cinéma muet

Différentes solutions ont été expérimentées durant la période du cinéma muet afin de contourner l'absence de son au cinéma. En utilisant les divers procédés décrits à la section 2.5, les élèves sont appelés à préparer et à mettre en scène la sonorisation d'une séquence du film de Keaton. Ils pourront jouer le rôle du narrateur de l'histoire ou d'un bonimenteur (conférencier qui explique le film aux spectateurs), inventer des dialogues pour les personnages, créer des bruits ambiants ou simuler une musique d'accompagnement.

Nous suggérons à cet effet la séquence qui se passe au quartier général de l'armée nordiste, dans lequel Johnnie s'introduit pour libérer Annabelle. La scène se déroule durant un orage, comporte de nombreuses possibilités de dialogues et des allusions visuelles au bruit et au silence, lorsque Johnnie libère Annabelle pendant la nuit, alors que les soldats ennemis sont endormis.

4 Quatrième exercice : le « gag à double retournement » chez Keaton

À l'aide de la distinction entre le gag et l'effet comique et de la description de la structure du « gag à double retournement » chez Keaton, présentées dans la troisième section du présent cahier, les élèves devraient être en mesure d'analyser la structure du gag dans la célèbre séquence du canon. Après avoir visionné de nouveau la séquence, les élèves devront relever les différents moments constitutifs de la suite du gag du canon, c'est-à-dire la seconde tentative de bombardement. Le gag, qui présente une structure à double retournement, peut être segmenté de la façon suivante :

- 1) le projet de Johnnie : étant donné l'échec de sa première tentative, Johnnie charge de nouveau le canon en mettant la totalité du baril de poudre, ce qui laisse présager une détonation beaucoup plus forte que la première (établissant ainsi une attente chez le spectateur);
- 2) premier retournement : après avoir allumé la mèche, une série de malchances fait en sorte que le canon, d'abord pointé vers les espions, se retourne contre Johnnie qui se voit désormais menacé par la détonation imminente;
- 3) second retournement : par un heureux hasard, la voie ferrée dessine une courbe providentielle qui permet à la locomotive de Johnnie de sortir de la ligne de tir du canon. L'explosion se produit alors que la locomotive des espions, à l'autre extrémité de la courbe, se trouve à son tour dans la ligne de tir du canon, lequel rate de peu l'ennemi. Les espions qui s'apprêtaient alors à attaquer Johnnie se replient à la suite l'explosion inattendue.

5 Cinquième exercice : l'écriture d'un gag

À moyen de la description de la structure classique du gag et du « gag à double retournement » chez Keaton, les élèves se réunissent en petits groupes et conçoivent un gag présentant soit une structure classique en trois temps (exposition, développement et chute), soit une structure à double retournement. Par la suite, les élèves peuvent mettre en scène leur gag, dont ils seront les acteurs.

TROISIÈME PARTIE RETOUR SUR LE FILM

Dans la troisième partie, on propose un retour critique sur le film et la mise en commun de l'évaluation qu'en ont fait les élèves, individuellement ou en équipe.

À l'occasion de discussions et d'échanges d'idées, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 La mise en commun des perceptions des élèves

Il est important ici de s'assurer que les élèves mettent à profit les observations faites lors des exercices proposés aux étapes précédentes. Cela peut se faire :

- par la présentation orale des réponses concernant le raccord dans le mouvement, dans la scène d'ouverture du film;
- par la présentation orale des réponses concernant la simultanéité des actions au début de la scène du canon;
- par la comparaison des différentes sources sonores utilisées pour accompagner la séquence choisie (bruit, musique, dialogue, narration, boniment);
- par la présentation orale des résultats des analyses effectuées dans l'exercice portant sur le gag du canon;
- par la comparaison des différents gags écrits et présentés à l'aide de la structure classique du gag et de la formule du « gag à double retournement » chez Keaton.

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves de discuter de leur propre perception de certains thèmes abordés dans le film.

2.1 La comédie de la guerre

Buster Keaton choisit de faire une comédie à l'aide d'un sujet aussi grave que la guerre, se basant sur un événement authentique concernant la guerre civile américaine. Ce faisant, il laisse de côté un enjeu fondamental de ce conflit, soit la problématique de l'esclavagisme, pour se concentrer sur les thèmes de l'amour, de l'honneur

et du patriotisme. La comédie sert-elle ici à faire une critique de la guerre ou contribue-t-elle seulement à banaliser un sujet tragique?

2.2 L'âge de la machine et la notion de progrès

À l'époque où le film est réalisé (1926), le train et la machine en général sont considérés comme des instruments de progrès, liés au développement de la société industrielle, de la vie moderne et de l'urbanisation. Le train étant au cœur du *Mécano de la « Général »*, comment cette vision progressiste de la machine se manifeste-t-elle dans le film?

Élément de réponse : le train devient le moyen par lequel tous les problèmes de Johnnie se résolvent à la fin du film, lui permettant de reconquérir son honneur et sa fiancée, de sauver sa patrie et d'obtenir enfin un uniforme d'officier de l'armée.

La machine représente-t-elle encore aujourd'hui le même idéal de progrès et de développement qu'on peut observer dans le film de Keaton? Pour répondre à cette question, on peut comparer le film de Keaton à celui de Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*³⁴ (1936), où la machine apparaît comme une source d'aliénation de l'individu, à l'époque de la grande crise économique des années 30, alors que le progrès de la société industrielle vient d'essuyer un échec lamentable.

2.3 L'homme seul face à l'adversité

Dans la plupart de ses films, Buster Keaton se retrouve généralement seul aux prises avec de multiples difficultés, et il se sort d'embarras à la seule force de sa ténacité et de son invention. Comment ce thème de l'homme, seul face à l'adversité, se manifeste-t-il dans *Le Mécano de la « Général »*?

Éléments de réponse : Bien qu'il se retrouve seul, abandonné par sa fiancée, rejeté par l'armée, dépouillé de sa locomotive, Buster part à la poursuite des espions. Les passagers de son train le laissent courir seul après la locomotive, l'armée sudiste demeure immobilisée sur les wagons du train dont Johnnie prend les commandes. Lorsqu'il pénètre en territoire ennemi, l'armée sudiste bat en retraite, pourchassée par l'armée nordiste. Et pourtant, Buster poursuit néanmoins son avancée inexorable jusqu'au quartier général de l'ennemi, n'abandonnant jamais les deux passions qui motivent sa quête : Annabelle et la « Général ».

34. Un court extrait de ce film est présenté au début du document intitulé : *L'image et le rêve*.

BIBLIOGRAPHIE

AUMONT, Jacques, et autres. *L'esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, 223 p.

BESSALEL, Jean et André GARDIES. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, 225 p.

BORDWELL, David, Janet STAIGER et Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema / Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, 506 p.

BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini / Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, 303 p.

COURSODON, Jean-Pierre. *Buster Keaton*, Paris, Seghers, 1973, 476 p.

GAUDREAULT, André. *Les cahiers de la Cinémathèque, Le cinéma des premiers temps (1900-1906)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise, hiver 1979, n° 29, 184 p.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique / Système du récit*, Québec, Presses de l'Université Laval, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 203 p.

JENN, Pierre. *Georges Méliès cinéaste / Le montage cinématographique chez George Méliès*, Paris, Albatros, 1984, 172 p.

KEATON, Buster. *Slapstick*, Nantes, L'Atalante, 1984, 263 p.

KRAL, Peter. *Le burlesque, ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, 342 p.

MOTTET, Jean (sous la direction de). *D.W. Griffith / Colloque international*, Paris, L'Harmattan, 1984, 331 p.

MALTHÊTE-MÉLIÈS, Madeleine (sous la direction de). *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1984, 241 p.

PASSEK, Jean-Loup (sous la direction de). *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1991, 756 p.

ANNEXE I

ANNEXE I

La guerre de Sécession : aperçu historique

Sous la dépendance de l'Angleterre au 18^e siècle, les treize colonies britanniques qui forment alors ce qui allait devenir les États-Unis d'Amérique s'insurgent contre l'autorité du Parlement de Londres et du roi d'Angleterre. La guerre de l'Indépendance américaine éclate en 1775 et se termine par la déclaration d'Indépendance du 4 juillet 1776 (date qui devient celle de la fête nationale des États-Unis, nommée *Independence Day*). Les treize colonies s'unissent alors en une fédération et adoptent, en 1789, une constitution qui régit la répartition des pouvoirs entre un gouvernement fédéral et les différents États de l'Union. Le 4 mars 1789, George Washington est élu premier président de la nouvelle république, les États-Unis d'Amérique.

Au 19^e siècle, cependant, des tensions apparaissent entre les États du Sud et ceux du Nord, alors que la population augmente rapidement et que se développe l'industrialisation du pays. Les États sudistes, dont l'économie est axée sur l'exploitation des ressources naturelles (notamment la culture du coton), sont favorables à l'esclavage des Noirs. La culture du coton est d'ailleurs rendue possible économiquement grâce à la disponibilité d'une main-d'œuvre servile et peu coûteuse, les esclaves noirs. Les États nordistes, dont l'économie est fondée sur l'industrialisation, prônent plutôt l'abolition de l'esclavage, qui disparaît progressivement au Nord.

La tension qui s'accroît entre le Sud (esclavagiste) et le nord (abolitionniste) culmine peu après l'élection du président Abraham Lincoln en 1860, lorsque l'État de la Caroline du Sud décide, le 20 décembre 1860, de se retirer de l'Union, suivi par cinq autres États qui font sécession (la Géorgie, la Floride, l'Alabama, le Mississippi et la Louisiane) et forment, en février 1861, les États confédérés d'Amérique. Le 12 avril 1861, les Confédérés (Sudistes) attaquent le fort Sumter (à Charleston, en Caroline du Sud), occupé par des troupes de l'Union. La guerre civile éclate, qui durera quatre années (du 12 avril 1861 au 9 avril 1865). Le Nord en sortira gagnant, ce qui mettra fin à l'esclavage et assurera la réintégration des États sécessionnistes au sein de l'Union. Cinq jours après la fin de la guerre, le président Lincoln est assassiné.

La guerre de Sécession apparaît comme un conflit de type moderne, fondé sur l'industrialisation et le rôle important joué par le chemin de fer, qui sera au centre du *Mécano de la « Général »*. Cependant, le film de Buster Keaton fait abstraction des enjeux économiques et raciaux qui définissent le contexte dans lequel se déroule l'action de son film et qui sont au centre du conflit. Le film se concentre exclusivement sur un fait historique qui s'est déroulé au début de la guerre, alors que le Sud dominait.

ANNEXE II

Matériel éducatif à l'intention des élèves

La présente annexe propose une documentation pouvant être photocopiée (en tout ou en partie) et distribuée aux élèves. La sélection du matériel est laissée à la discrétion des enseignants et des enseignantes, qui choisiront ce qu'ils jugeront nécessaire par rapport à la matière qui sera privilégiée. Le recueil présente entre autres choses un résumé de la matière abordée dans ce cahier d'accompagnement. Outre le résumé du film et quelques renseignements biographico-filmographiques sur Buster Keaton, on y trouve le tableau synoptique portant sur l'évolution du langage cinématographique, la « ligne du temps », ainsi que le tableau synoptique portant sur le cinéma burlesque.

Le Mécano de la « Général »
de Buster Keaton

**Synthèse du cahier d'accompagnement
à l'intention des élèves**

Le résumé du film

Johnnie Gray (Buster Keaton) a deux passions : sa locomotive (la « Général ») et Annabelle Lee (Marion Mack). Lorsque la guerre de Sécession américaine éclate entre les États du Nord et ceux du Sud, il ne peut s'enrôler dans l'armée sudiste. Les officiers de recrutement jugent qu'il est plus utile à sa patrie dans sa profession, comme conducteur de train, que comme soldat. Malgré son insistance à vouloir s'enrôler, l'armée refuse de l'admettre dans ses rangs. Croyant que c'est par lâcheté qu'il ne s'est pas engagé, Annabelle et sa famille le rejettent, affirmant qu'il est la honte du Sud. Annabelle refusera de lui adresser la parole tant qu'il ne sera pas en uniforme.

Un an plus tard, Annabelle se rend au chevet de son père, blessé à la guerre, à bord du train conduit par Johnnie, la « Général ». Lors d'un arrêt du train à Big Shanty pour le ravitaillement, des espions nordistes subtilisent la locomotive et Annabelle, qui était remontée à bord d'un wagon durant la halte, est faite prisonnière. Johnnie part alors à la poursuite des ravisseurs jusqu'à dans les frontières ennemies, où il découvre les plans de l'armée nordiste visant à attaquer le Sud. Il libère Annabelle des mains de l'ennemi, récupère sa locomotive et regagne le territoire sudiste, poursuivi à son tour par l'armée nordiste. Il coupe les lignes télégraphiques et brûle les ponts sur son passage, il prend comme prisonnier un officier nordiste et prévient à temps l'armée confédérée de l'attaque imminente de l'ennemi qui sera, grâce à lui, mis en échec. Johnnie reconquiert ainsi sa locomotive, sa bien-aimée et son honneur, de même qu'un uniforme d'officier.

Joseph Francis Keaton (dit Buster)

Acteur, scénariste et réalisateur américain, né à Piqua au Kansas en 1895, il meurt à Los Angeles en 1966. Fils de parents comédiens de théâtre de vaudeville, le jeune Buster est initié très tôt au monde du spectacle. Il apparaît sur scène dès l'âge de 3 ans dans les numéros de ses parents. Il acquiert d'abord une renommée aux côtés de ses parents, puis seul à partir de 1917.

En 1919, Joseph M. Schenck fonde les *Buster Keaton Comedies*. Keaton y tourne dix-neuf courts métrages en trois ans à peine et devient vite une vedette aussi importante que Charlie Chaplin. En pleine possession de son art et bénéficiant d'une totale liberté de création, Keaton réalise durant les années 20 ses films les plus personnels et les plus réussis, dont *Le Mécano de la « Général »* en 1926, qui constitue son chef-d'œuvre et un des plus beaux films du cinéma burlesque.

Lorsqu'il passe à la compagnie *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)* en 1928, Keaton s'adapte mal au travail des grands studios de Hollywood et à la perte progressive du contrôle de sa création. De plus, la vedette du cinéma muet doit s'adapter à un autre changement majeur, le début du cinéma parlant, à partir de 1927. Les films qu'il réalisera ensuite ne seront plus que l'ombre de ses films muets, à l'exception des deux premiers films tournés à la *MGM* : *L'Opérateur (The Cameraman)* en 1928 et *Le Figurant (Spite Mariage)* en 1929. Sa vie personnelle s'effondre par la suite (divorce, alcoolisme, ruine financière). Après la période sombre des années 40 et 50, où il ne figure que dans quelques films et émissions de télévision, il obtiendra, à la fin de sa vie, une reconnaissance tardive du milieu cinématographique, qui le reconnaîtra alors comme l'un des plus grands comiques du septième art.

Les débuts du cinéma et l'évolution du langage cinématographique (1895-1929)

D'abord simple procédé d'enregistrement du réel, le cinéma n'est pas doté d'un langage déjà existant, établi dès le départ. Le langage cinématographique – soit l'ensemble des règles de tournage et de montage qui régissent la production de sens dans un film – s'est développé progressivement au cours d'une certaine période. Les années 1895 à 1929, qu'on associe souvent à la période du « cinéma muet », peuvent être considérées comme celles où les différentes règles constitutives du langage cinématographique sont mises en place progressivement. Ces règles vont dominer la pratique cinématographique dans les décennies ultérieures.

Le tableau synoptique qui suit présente les grandes lignes de l'évolution du cinéma et du langage cinématographique durant la période qui va de l'invention du *cinématographe* des frères Lumière (1895)³⁵ à la généralisation du cinéma parlant (1929).

TABLEAU SYNOPTIQUE

1891 2.1 Le kinétoscope Edison	Utilisant une pellicule photographique souple de format 35 mm (format de pellicule encore utilisé de nos jours), bordée de perforations qui permettent d'entraîner le mouvement des images, l'industriel américain Thomas A. Edison et son assistant William K. L. Dickson parviennent à mettre au point le <i>kinetograph</i>, première caméra de l'histoire du cinéma. Les films (qui durent moins d'une minute) sont tournés dans un petit studio au toit vitré, surnommé la <i>Black Maria</i>. Cependant, les films tournés avec le <i>kinetograph</i> ne sont pas projetés sur un écran. Ils sont visionnés par un seul spectateur à la fois qui regarde le film par un oculaire (une « loupe ») qui agrandit l'image qui défile en une boucle sans fin dans un simple caisson de bois. Cet appareil de visionnement individuel, le <i>kinétoscope Edison</i>, constitue le premier dispositif reproduisant des images animées de type cinématographique (plutôt que des dessins).
1895 2.2 Le cinématographe des frères Lumière	Les Français Louis et Auguste Lumière marquent un tournant décisif dans l'invention du cinéma en mettant au point un appareil de prise de vues et de projection qu'ils nomment <i>cinématographe</i>. Le <i>cinématographe</i> permet de projeter le film sur un écran, devant plusieurs spectateurs à la fois, ce qui inaugure la projection cinématographique telle qu'on la connaît encore de nos jours.

35. Certaines expérimentations précédant l'invention du *cinématographe* sont considérées, notamment le développement du *kinétoscope Edison* en 1891.

1895-1902 2.3 Les films à un seul plan	Le <i>cinématographe</i> est un appareil qui sert à enregistrer une succession de photogrammes, qui constituent un plan. Les bobines de pellicule sont relativement courtes, de sorte qu'on ne tourne qu'un seul plan à la fois, dont la durée est de moins d'une minute. Le montage des plans bout à bout n'étant pas encore instauré, un film est alors constitué d'un seul plan, qui apparaît comme un « tableau » autonome. Les films ainsi produits ne sont que l'enregistrement sur pellicule d'un événement (réel ou mis en scène) qui se déroule devant la caméra. Le film à un seul plan demeure la norme jusqu'en 1902 environ.
2.4 Les caractéristiques du cinéma des premiers temps	L'image est souvent caractérisée par une composition visuelle en aplat, plutôt que par construction de l'espace en profondeur de champ. Cette planéité des images est favorisée par la position horizontale et frontale de la caméra par rapport au sujet filmé. La caméra demeure généralement fixe et cadre le plus souvent l'action ou les personnages de très loin, en plan d'ensemble. Les visages ne sont pas clairement visibles. L'action est filmée à partir d'un seul point de vue. La caméra est placée en un endroit précis et filme l'action de cette seule position. Il faudra attendre la mise au point du montage dans les films à plusieurs plans pour obtenir la fragmentation d'une scène en plusieurs plans, offrant une multiplicité de points de vue sur une même action.
2.5 La sonorisation du cinéma muet	Les expressions « cinéma muet » et « cinéma parlant » peuvent induire en erreur en ce qui concerne l'expérience réelle du cinéma durant la période qui précède ce qu'on appelle couramment l'arrivée du parlant (qu'on situe généralement aux alentours de 1927). En fait, le cinéma était, avant 1927, le plus souvent accompagné de sons (musique et voix en direct, dans la salle).
1896 2.6 La caméra se met en mouvement	Le cinéma, art du mouvement, se caractérise par un double mouvement : le mouvement dans le cadre et celui du cadre (qui dépend des mouvements de la caméra). Dans les premières vues animées, la caméra demeure immobile. Mais très rapidement, la caméra se met elle-même en mouvement.
1896 Georges Méliès et les « films à trucs »	Méliès découvre accidentellement ce qu'il nomme le « truc à arrêt pour substitution ». Durant le tournage d'une scène, il arrête la caméra, modifie le décor et les personnages, puis remet la caméra en marche, ce qui provoque des apparitions et disparitions magiques dont il exploite les multiples possibilités. Il met ainsi au point les premiers films à « effets spéciaux » de l'histoire du cinéma.
1902 <i>Le Voyage dans la lune</i> de Méliès	Méliès réalise un film fantastique, <i>Le Voyage dans la lune</i>, inspiré notamment d'un roman de Jules Verne, <i>De la terre à la lune</i>. D'une longueur exceptionnelle pour l'époque (soit environ dix minutes), en trente « tableaux », le film inaugure le cinéma de fiction (science-fiction). Il obtient un immense succès et impose son réalisateur comme le père du cinéma de fiction, instaurant l'ère du spectacle cinématographique.

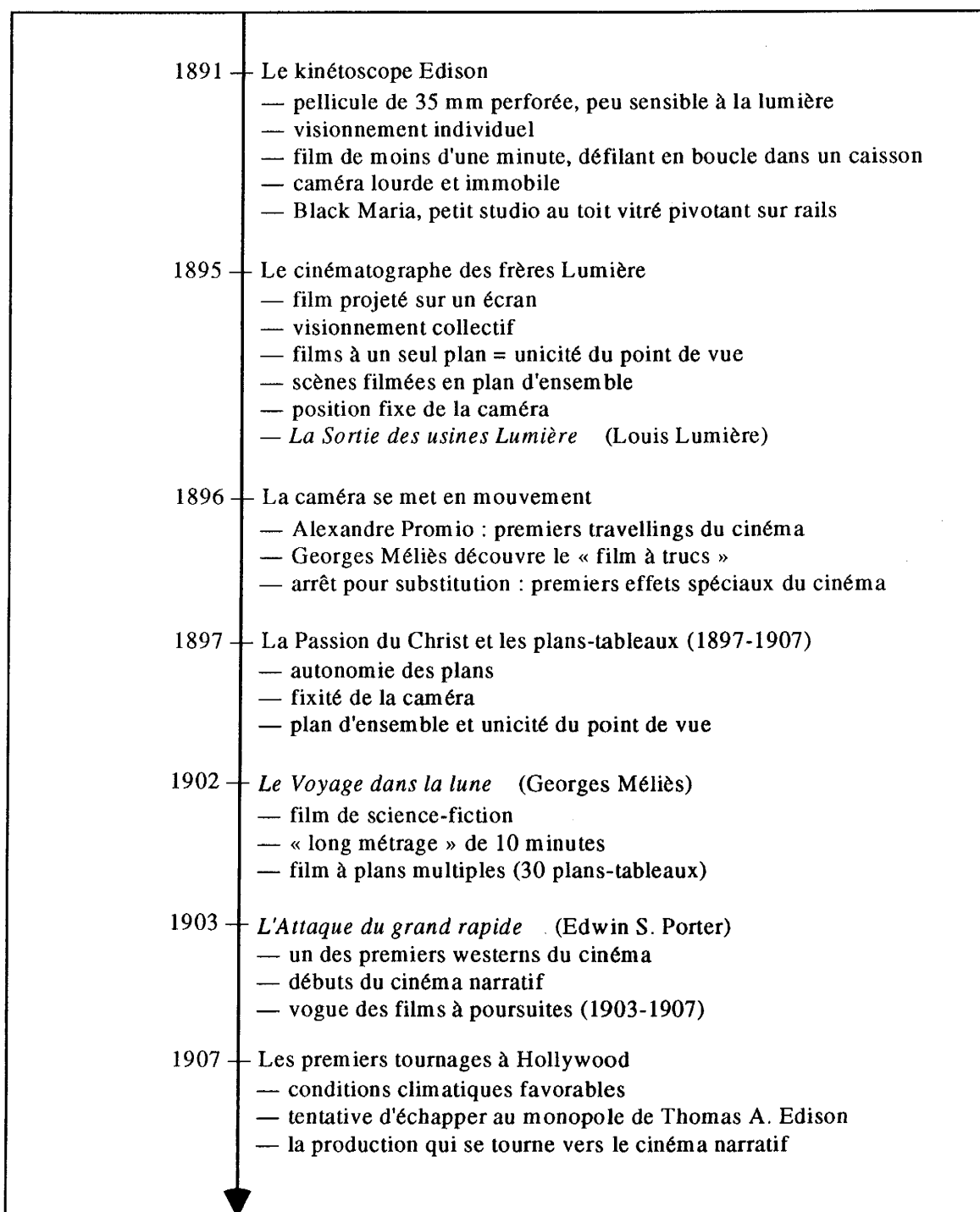
1903 2.7 Les films à plans multiples	Dès que les cinéastes se mettent à assembler deux plans bout à bout, ils doivent surmonter le problème de la coupure entre les plans qu'amène le montage et de leur raccord, c'est-à-dire le problème de la continuité temporelle et de la contiguïté spatiale entre les plans.
1897-1907 2.7.1 La Passion du Christ et les « plans-tableaux »	Les premiers films à plusieurs plans se présentent sous la forme d'une série de plans autonomes collés les uns à la suite des autres, qui apparaissent comme autant de « tableaux » consécutifs. Il n'y a pas de relation de continuité entre les plans. Parmi les premiers exemples, on trouve des représentations de la Passion du Christ, où chaque plan-tableau présente un moment de la vie du Christ. Dans ces plans-tableaux, l'action est confinée à l'intérieur du cadre, de sorte que chaque plan demeure strictement autonome et la succession des plans demeure discontinue.
1903-1907 2.7.2 Les films à poursuites et la continuité entre les plans	Le second genre de films à plans multiples ayant contribué à l'évolution d'une continuité narrative à l'aide d'une succession de plans discontinus consiste dans les courses-poursuites. La poursuite entre deux ou plusieurs personnages ouvre sur l'espace hors champ lorsque ces derniers quittent le champ, ce qui cause un problème de raccord entre les plans. L'action qui débute dans un premier plan se poursuit dans le plan suivant, ce qui crée une continuité de l'action qui s'étend sur plus d'un plan. La continuité de l'action, d'un plan au suivant, implique une contiguïté spatiale et une continuité temporelle entre les plans. Désormais, l'action n'est plus confinée à l'intérieur du cadre d'un plan-tableau.
1903 2.8 L'Attaque du grand rapide et le cinéma narratif	Edwin S. Porter réalise en 1903 le film <i>L'Attaque du grand rapide</i> (<i>The Great Train Robbery</i>), un des premiers westerns de l'histoire du cinéma. Des bandits attaquent un train, dévalisent les passagers, s'enfuient, puis sont rattrapés par un groupe de justiciers. Le film présente un récit partiellement continu au moyen d'une succession discontinue de plans.
1911 2.9 La Télégraphiste de Lonedale et le montage alterné	Dans <i>La Télégraphiste de Lonedale</i>, David Wark Griffith exploite le montage alterné entre les plans, qui crée une simultanéité d'actions à l'aide d'une succession de plans. Le montage alterné montre deux actions séparées qui se succèdent alternativement, de telle sorte qu'elles semblent se dérouler parallèlement, c'est-à-dire en même temps. De plus, l'accélération progressive du montage alterné, à la fin du film, culmine dans le « sauvetage de dernière minute », où le héros arrive juste à temps pour sauver sa fiancée, ce qui met en place le suspense.

2.9.1 Du plan d'ensemble au gros plan : le personnage classique et le montage analytique	<i>La Télégraphiste de Lonedale</i> met en scène des personnages dont le spectateur pourra se rapprocher et auxquels il pourra s'identifier, à la faveur d'un découpage de l'action utilisant des plans rapprochés et des gros plans. Ces plans présentent des détails importants de l'action et montrent les émotions qu'on peut désormais lire sur le visage des protagonistes. Ils contribuent ainsi au développement de la psychologie des personnages (qui ne seront plus simplement des silhouettes dans un plan d'ensemble) et à la mise en place du personnage classique du cinéma narratif. De plus, une action peut désormais être filmée en plusieurs plans, découpant la scène de façon à montrer des détails de l'action ou à montrer des points de vue différents sur cette action.
2.9.2 Les raccords entre les plans : la continuité narrative	L'établissement d'une continuité spatio-temporelle à l'aide d'une succession de plans discontinus va nécessiter l'élaboration de raccords entre les plans. Les raccords sont des figures de montage (de changement de plan) qui assurent la continuité entre un plan et le suivant, par-delà la discontinuité qu'implique la coupure du montage. Diverses figures de raccords ont été mises au point au fil de l'évolution du montage, dont le raccord de mouvement, où le mouvement amorcé dans un premier plan se poursuit et se termine dans le plan suivant. Un autre type de raccord fréquemment utilisé est le raccord sur le regard d'un personnage. Un premier plan montre un personnage qui regarde quelque chose (généralement hors champ) et le plan suivant nous montre l'objet de ce regard.
1915 2.10 <i>Naissance d'une Nation</i> et d'une institution : le cinéma narratif classique	David W. Griffith tourne un film historique sur la guerre de Sécession, l'assassinat du président Lincoln et la naissance du Ku Klux Klan. Long métrage de 2 h 40, le film obtient un immense succès commercial et s'impose par l'ampleur de sa mise en scène comprenant de nombreux figurants, des mouvements de caméra qui suivent le déplacement des personnages en continu et la systématisation du montage alterné. Le film marque une étape importante vers le cinéma narratif classique à venir, en construisant une histoire fondée sur la continuité narrative.
1919 2.11 <i>Le Cabinet du docteur Caligari</i> et l'expressionnisme allemand	Le réalisateur allemand Robert Wiene met en scène <i>Le Cabinet du docteur Caligari</i>, dont l'abstraction des décors et la stylisation exacerbée du jeu des acteurs constituent une manifestation extrême du style expressionniste au cinéma. Les violents contrastes d'ombres et de lumières, peints à même les décors anguleux, confèrent un climat d'étrangeté inquiétante à cette histoire de savant fou racontée par le patient d'un hôpital psychiatrique.
1925 2.12 <i>Le Cuirassé Potemkine</i> et le cinéma révolutionnaire russe	Le cinéaste soviétique Serguei M. Eisenstein réalise un film historique et politique commémorant le vingtième anniversaire de la révolution russe de 1905. Par son refus du personnage classique et surtout par un montage-choc des images où prédomine la discontinuité entre les plans, le film met en jeu une véritable révolution du langage cinématographique au moment même où, en Occident, s'établit ce qui deviendra le cinéma narratif classique.

1927 2.13 <i>Le Chanteur de jazz</i> et le début du cinéma parlant	On associe généralement le début du cinéma parlant à la sortie du film <i>Le Chanteur de Jazz</i> (<i>The Jazz Singer</i>) d'Alan Crosland en 1927, dans lequel le personnage principal lance une phrase « prophétique » : « Vous n'avez encore rien entendu. » (« You ain't heard nothing yet. »). Le film marque la fin d'une époque, celle du cinéma muet et de l'élaboration du langage cinématographique. Désormais, les fondements du cinéma narratif classique sont en place, et le cinéma parlant se généralise à partir de 1929.
--	--

Le cinéma muet au fil du temps (1895-1929)

Le tableau qui suit présente un aperçu des grandes dates de l'évolution du cinéma durant la période du cinéma muet. Il reprend ainsi les principaux éléments du tableau synoptique précédent qu'il fait défiler dans une « ligne du temps » qui pourra éventuellement servir d'aide-mémoire.



- 1911 — *La Téléphaphiste de Lonedale* (David W. Griffith)
- montage alterné et actions simultanées
 - suspense et sauvetage de dernière minute
 - plans rapprochés et gros plans
 - personnage classique
 - montage analytique : points de vue multiples sur une scène
 - raccords entre les plans et continuité narrative
- 1915 — *Naissance d'une nation* (David W. Griffith)
- guerre de Sécession
 - long métrage (2 h 40 environ)
 - mise en scène à grand déploiement
 - montage alterné
- 1919 — *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene)
- expressionnisme allemand
 - éclairages en clair-obscur
 - abstraction des décors
 - stylisation du jeu des acteurs
- 1925 — *Le Cuirassé Potemkine* (Serguei M. Eisenstein)
- cinéma révolutionnaire russe
 - révolution russe de 1905
 - montage-choc des images
 - discontinuité plutôt que continuité narrative
 - cinéma des masses vs personnage classique
- 1926 — *Le Mécano de la « Général »* (Buster Keaton)
- guerre de Sécession
 - chef-d'œuvre du cinéma burlesque
 - course-poursuite en train
- 1927 — *Le Chanteur de Jazz* (Alan Crosland)
- début du cinéma parlant
 - disparition des intertitres
 - fin des pianistes d'accompagnement
 - fin de l'âge d'or du burlesque
 - début du cinéma narratif classique
- 1929 — La généralisation du cinéma parlant



Le cinéma burlesque et la notion de gag

Le cinéma burlesque (en anglais : *slapstick*) est un genre comique qui connaît son âge d'or à l'époque du cinéma muet, durant ce qu'on nomme les « années folles », c'est-à-dire les années 10 et 20. Les premiers cinéastes à développer le genre sont principalement des Européens (Anglais, Français et Italiens). Cependant, c'est surtout aux États-Unis, dans les années 10, que le genre acquiert ses lettres de noblesse, notamment avec Mack Sennett (de son vrai nom Michael Sinnott, comédien d'origine québécoise émigré aux États-Unis), à partir de 1912, dont les *Keystone Comedies* deviennent un modèle du genre. C'est d'ailleurs dans les studios de la compagnie *Keystone*, véritable industrie du burlesque, que Roscoe « Fatty » Arbuckle et Charlie Chaplin feront leurs débuts au cinéma.

Le tableau suivant présente un résumé des principaux éléments caractéristiques du cinéma burlesque, du gag et de ce qu'on nomme le « gag à double retournement » chez Buster Keaton.

TABLEAU SYNOPTIQUE

3.1 Les caractéristiques du cinéma burlesque	Les principales caractéristiques du cinéma burlesque résident dans l'importance accordée au gag par rapport à l'histoire racontée, le caractère physique et violent de ce genre de comédie, qui prend souvent la forme de bagarres ou de poursuites, et son caractère souvent irrationnel.
3.1.1 Les gags et l'histoire	Le cinéma burlesque est un genre comique où prédominent les effets physiques et l'action plutôt que le développement de la psychologie des personnages. La succession de numéros comiques est souvent privilégiée au détriment de l'histoire. <i>Le Mécano de la « Général »</i> se différencie par contre du burlesque classique par une intégration souvent parfaite des gags et de l'histoire.
3.1.2 Les bagarres et les courses-poursuites	Il s'agit souvent d'un comique violent et physique, avec un penchant particulier pour la démesure et la désinvolture, voire la vulgarité et l'insolence. Le caractère physique et violent de ces comédies se manifeste principalement dans l'apothéose finale du burlesque classique, qui dégénère la plupart du temps en une bagarre (où on démolit généralement le décor et où les gifles pleuvent à souhait) ou en une course-poursuite. Le film de Keaton conserve la tradition de la course-poursuite, mais la modernise en présentant une poursuite en train.
3.1.3 Un genre « subversif »	Le caractère irrévérencieux et impudique du burlesque classique apparaît souvent comme une critique de l'autorité et des valeurs morales établies. <i>Le Mécano de la « Général »</i> délaisse cependant le caractère subversif du burlesque classique au profit d'un mélodrame d'une moralité irréprochable.

3.1.4 La revanche de l'irrationnel	Le comique burlesque manifeste une prédilection pour les situations irrationnelles, qui défient les règles de la logique et vont à l'encontre de la pensée rationnelle qui caractérise la société occidentale moderne, dont le modèle est la science. Chez Buster Keaton, cette irrationalité s'exprime sous la forme d'un humour absurde qui confère à son œuvre une étonnante modernité. La scène du canon en présente un bon exemple avec les quantités ridicules de poudre que Johnnie utilise pour charger le canon.
3.2 L'effet comique et la notion de gag	L'effet comique est le résultat d'une action ou d'un événement ponctuel, instantané, qui n'est pas prévisible et survient de façon inattendue, par hasard. L'exemple classique est celui d'un personnage qui glisse sur une pelure de banane ou qui se penche pour éviter une claque que son voisin ou sa voisine reçoit en plein visage. Le gag débute là où l'effet comique se termine. À l'aide d'une situation initiale (l'exposition) et du développement de cette situation dans une certaine direction, le gag met en jeu l'anticipation (l'attente) du spectateur et fait appel à son raisonnement, aux déductions logiques qu'il peut tirer du développement du gag. Il s'agit ainsi de créer une surprise en trompant une attente.
3.3 La structure classique du gag	Le gag doit donc déjouer l'attente du spectateur, soit en retardant l'issue ou la satisfaction de cette attente, soit en trompant l'attente par un renversement de situation inattendu. La structure traditionnelle ou classique du gag se développe souvent en trois temps : 1) l'exposition, 2) le développement, 3) la chute.
3.3.1 L'exposition	L'exposition présente les données initiales d'une situation (les prémisses), met en place les personnages et leurs relations. Par exemple, lorsque Johnnie Gray descend de sa locomotive, au début du film, il est accueilli par deux jeunes garçons qui imitent chacun de ses gestes.
3.3.2 Le développement	Le développement présente une évolution de la situation initiale dans une certaine direction, qui suscite des attentes de la part du spectateur quant au dénouement de la situation. Johnnie marche ensuite sur un trottoir, suivi à son insu par les deux enfants qui imitent encore ses faits et gestes. En cours de route, il est aperçu par Annabelle qui suit à son tour le cortège, derrière les enfants, à l'insu de Johnnie. On peut dès lors anticiper le moment où Johnnie découvrira la manigance dont il est l'objet.

3.3.3 La chute	La chute amène une conclusion inattendue du gag, qui n'est pas prévisible au moyen des éléments exposés et développés. Elle déjoue ainsi les attentes que le spectateur a forgées à l'aide de l'exposition et du développement. Lorsqu'il frappe à la porte d'une maison, Johnnie se retourne et découvre la présence d'Annabelle et des enfants derrière lui, ce qui était prévisible. Cependant, un retournement imprévu survient immédiatement après et constitue la véritable chute du gag. Annabelle s'avance alors vers la porte et l'ouvre, invitant Johnnie (toujours suivi par les enfants) à entrer. On comprend alors qu'il s'agit de la résidence où habite Annabelle, ce qui crée la surprise.
3.4 Le « gag à double retournement » chez Keaton	Le « gag à double retournement » chez Buster Keaton consiste en une combinaison de deux ou plusieurs gags en une série, où les retournements de situation révèlent une adaptation du personnage à une situation pour laquelle il apparaissait au départ inadapté ou qui se développait initialement à ses dépens. Dans l'exemple précédent, constatant la présence inopportune des enfants qui sont entrés dans la maison d'Annabelle, Johnnie se relève, reprend son chapeau qu'il avait posé sur la table du salon et se dirige vers la porte, imité de nouveau par les enfants. Il ouvre la porte, feignant de repartir, mais laisse passer les enfants devant lui, refermant la porte derrière eux. Le retournement de situation provient ici de ce que Johnnie renverse à son profit la relation d'imitation dont il avait jusque-là été la « victime ».
3.5 Charlie Chaplin (1889-1977)	Contemporain de Buster Keaton, Charles Spencer Chaplin est né à Londres en 1889, où il débute dans le <i>music-hall</i> avec ses parents, dès l'âge de 5 ans. Émigré aux États-Unis en 1912, il entre à la compagnie <i>Keystone</i> de Mack Sennett, où il débute comme acteur en 1914, avant de réaliser ses propres films. Il devient rapidement le comique le plus célèbre de l'histoire du cinéma, avec son personnage de Charlot, le gentleman vagabond.
3.6 Les héritiers du burlesque	Avec l'arrivée du cinéma parlant, le burlesque périclité rapidement dans les années 30, qui marquent aussi le déclin de la carrière de Buster Keaton. De nos jours, on peut trouver des traces du genre dans les comédies américaines interprétées par Jim Carrey et Steve Martin, ou encore chez Mel Brooks ou dans <i>Les Frères Blues</i> (<i>The Blues Brothers</i>).

