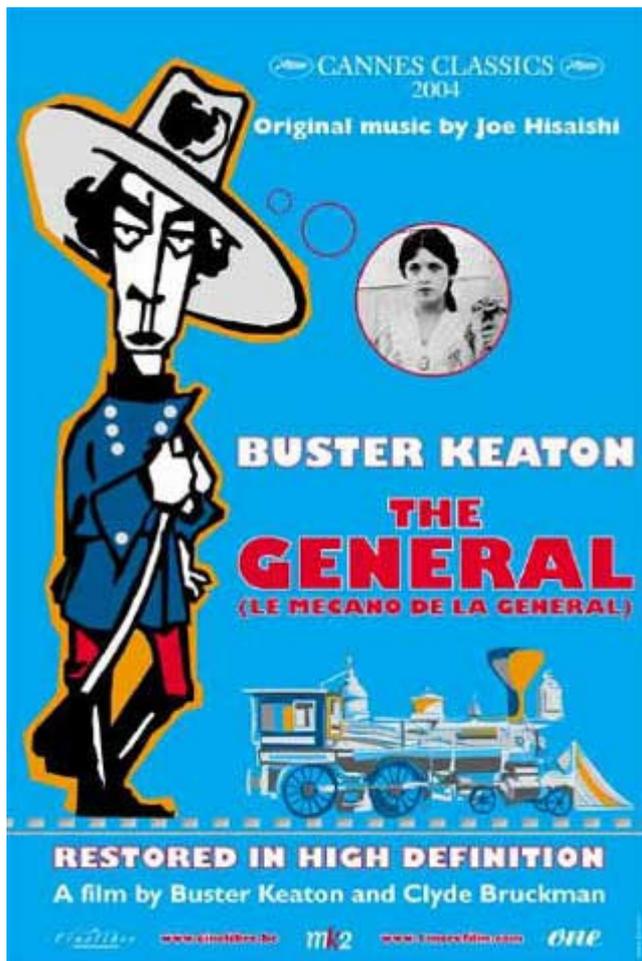


"École et Cinéma" Département du Calvados

Dossier pédagogique

Le Mécano de la General (The general)

Film réalisé par Clyde Bruckman et Buster Keaton USA, 1926, 75 minutes



Composition de l'affiche :

Quels sont les éléments représentés, que signifie les écrits (mecano, general, Keaton...)?

Comment les visuels sont-ils représentés plastiquement (dessins, photo...) pourquoi? Rôle des couleurs, dans un film noir et blanc?

Décrire les expressions? Dans quel genre de film sommes-nous (guerre, amour, aventures ferroviaires...)

1861, la guerre de Sécession commence ; le Sud se mobilise. Johnny Gray, conducteur de la locomotive la "Général", est jugé plus utile à son poste de cheminot que dans les rangs de l'armée. Annabella Lee, sa fiancée ainsi que sa famille, ignorant cela, le prennent pour un lâche. Mais il va se conduire en héros, poursuivant des nordistes, qui, en volant la locomotive, ont enlevé Annabella Lee montée à bord. Johnny traverse les lignes, espionne l'état-major ennemi, capture un général nordiste, sauve sa fiancée et intervient de façon cruciale dans le déroulement d'une bataille. Il a revêtu pour l'occasion un uniforme. Après la victoire, le général sudiste le nomme officier. Annabelle lui tombe dans les bras. Ils échangent un baiser, assis sur une bielle de la "Général", tandis que des soldats défilent et les saluent.

Un classique de l'histoire du cinéma, bien souvent considéré comme le chef-d'œuvre de Buster Keaton, tant par la mise en scène que par la perfection du rythme ou l'efficacité redoutable des gags. Du burlesque parfaitement maîtrisé qui se double d'une critique féroce de la guerre.

Avertissement : Pour les plus jeunes, il n'est peut-être pas inutile de situer globalement le contexte historique avant de voir le film et de dresser les grandes lignes de l'histoire. Si on le peut, au moment de la projection en salle, placer un enfant lecteur à côté ou entre deux enfants non-lecteurs (cartons à lire) ou décider qu'un adulte lise les cartons à haute voix pour l'ensemble de la salle. A vous de voir.

Pistes pédagogiques

Ce film permet une approche de l'**histoire du cinéma** à travers un événement qui fait date : fin du cinéma muet avec "Le mécano de la Générale" ;

La programmation du " mécano de la Générale " permet aussi une approche du burlesque en quelques dates :

- 1910 : début de la production de comédies : les films étaient le plus souvent des courts métrages, phénomène lié à la longueur des bobines (une ou deux bobines correspondaient à 10 ou 20 minutes de film). La première grande star du muet est Mabel Normand.
- En France : le grand nom c'est celui de Max Linder idole du public dès 1912, après des débuts difficiles. D'abord engagé par Pathé, il cherche un moment son personnage. Quand il le trouve, il lui donne des attributs fétiches : chapeau haut de forme et canne. Il écrit des films, tourne en extérieur et fait une vraie carrière d'acteur et de metteur en scène. Il part aux USA après la guerre en 1916 chez Essanay. Il tourne plusieurs films puis fonde sa propre société de production. Il réalise entre autres "**sept ans de malheur**" et "**l'étroit mousquetaire**".

Travailler sur l'extrait de "Sept ans de malheur" pour faire découvrir le fonctionnement du gag et le rebondissement.

- 1915 : D. W. Griffith réalise le premier long métrage " Naissance d'une nation " puis aide au développement de la société Keystone pour la production du "slapstick" (le burlesque). Dans ce genre, l'un des éléments essentiels est la course poursuite avec tous les moyens de locomotion possibles. Commence alors l'âge d'or : tournage de deux films par semaine bien qu'ils coûtent cher (en raison des nombreuses acrobaties et cascades). Le maître du burlesque, c'est Mack Sennet (utilisation du personnage créé par Max Linder et recours à des acteurs doués pour le mime) avec dès 1917 des acteurs tels Fatty Arbuckle, Charlie Chaplin et Buster Keaton. Après 1915, travail sur le cadre : on passe de la scène de théâtre filmée à une réelle utilisation du langage cinématographique (angle de vue, cadrage et mouvements de caméra). Le cinéma burlesque parodie tous les genres.
- 1922 : dans *Cops*, Buster Keaton, metteur en scène et acteur, joue le rôle de Frigo déménageur : succession de gags qui provoquent surprise puis rire, poursuite ... poursuite qui devient moteur du film avec une accumulation d'acrobaties.
- Charlie Chaplin devient un des acteurs principaux du burlesque dès les années 1915 et campe son personnage de Charlot, le petit vagabond dès le début des années 20. Il joue sur les contrastes entre les types de personnages, utilise aussi la poursuite et la ruse.
- Fin des années 20 (environ 1927 avec *Le chanteur de jazz* d'Alan Crosland) : arrivée du cinéma parlant

LE FILM

Prolongements pédagogiques

Genre : burlesque

Définition du burlesque cinématographique : tout droit sorti des traditions populaires du *cirque* et de la *pantomime*, le burlesque devient un genre fondateur dès les premiers balbutiements du cinéma et échappe ainsi aux codes de son élaboration. C'est un art populaire et sauvage qu'on retrouve dans la mémoire des origines, celle des rites et des mythes primitifs.

☐☐Chaplin et Keaton sont contraints par le *mutisme*, les gags sont donc provoqués par la *gestuelle*, le *physique* et le *visuel*. La récurrence d'un protagoniste à la personnalité distincte et aux gestes fétiches particuliers, revenant d'un film à l'autre, permet à l'auditoire de se retrouver dans une sorte de régime spectatorial.

☐☐La confrontation avec le réel (spécificité du genre burlesque) s'oppose au réalisme du cinéma classique.

☐☐La fonction utilitaire des objets : « elle se réfère à un ordre humain lui-même utilitaire et prévoyant de l'avenir. Chaque fois que Charlot veut se servir d'un objet selon son mode utilitaire, c'est à dire social, ou bien il s'y prend avec une gaucherie ridicule, ou bien ce sont les objets eux-mêmes qui se refusent, à la limite, volontairement. » (Bazin et Rohmer)

☐☐Dans l'univers de Keaton, les objets font partie du personnage (ils s'enchâssent), pour former un être entier. « Au-delà de la beauté du déplacement de son corps dans l'espace, Keaton, en raison de cette même science de l'intégration et de la composition des lignes, parvient à s'assimiler des objets qui deviennent le prolongement de son corps. »

☐☐Le héros burlesque : tantôt clochard, vagabond, évadé de prison, pionnier, les personnages burlesques sont des portraits de l'inadéquation sociale. Les caractéristiques communes sont celles d'un inadapté qui peut s'adapter à tout métier, tout milieu social, toute situation. Un individu sans vraie caractérisation psychologique qui ne prend pas vraiment conscience de ce qui lui arrive. La chance guide la plupart de ses actions (voir la séquence du canon).

Analyse d'une séquence « casser du bois : une scène de ménage » cf document vert

Éléments de réflexion : Relever les gags et le comique de situation

☐☐Chute des personnages, des caisses, des tonneaux

☐☐Chute d'eau et aspersion des personnages (Annabelle et les 3 généraux)

☐☐Annabelle qui conduit la locomotive

☐☐L'adversaire assommé

☐☐Ridicule de la situation : Johnnie qui abat une cloison à la hache

☐☐Gags de confusion ; organisation désorganisée

Les éléments clefs

☐☐Les locos, personnages à part entière

☐☐Les taquets, qui nouent et dénouent l'histoire

☐☐Le bois : traverses, wagons, caisses, tonneaux, plancher, balai

☐☐Les trous : éléments récurrents dans le burlesque (dans le wagon, sur la bûche trouée, dans la nappe)

Le jeu de l'acteur principal

☐☐L'homme qui ne rit jamais

☐☐Qui provoque mais subit les événements

☐☐Agit dans l'urgence ; le rythme est rapide, il n'y a pas de répit

Les rôles secondaires

☐☐Annabelle « miss catastrophe ». Elle aide mais déclenche de nouveaux ennuis.

☐☐Elle est pardonnée parce qu'aimée.

☐☐Les militaires sont ridiculisés malgré leur prestance et leur tenue (faire le parallèle avec Charlot, de petite taille mais qui gagne toujours par rapport aux grands et forts)

L'atmosphère générale du film

☐☐Jeu de poursuite dramatique mais qui devient drôle : des ponts, des chutes, des obstacles, comme dans une histoire d'amour

☐☐Film d'amour : Annabelle, son pays, sa locomotive

Les attitudes

☐☐Jeu des visages (souvent éberlués), et des corps (cirque, pantomime)

☐☐Aspect sévère des militaires (plutôt raides, dignes)

La vitesse de l'action

☐☐Les enchaînements sont très rapides afin de créer l'effet burlesque

Le langage

☐☐ Les textes sont écrits sur des cartons (autre nom : intertitres)

La bande-son

☐☐ La musique du film servante ou maîtresse, fonctionnaliste ou non, rôle d'accompagnement ou de direction ?

Quelques procédés techniques

☐☐ Les plans : général, moyen, américain

☐☐ Plongée, contre-plongée

☐☐ Champ, hors-champ, contrechamp (opposé au champ, il découvre le point de vue d'où était vu le champ)

☐☐ Effets spéciaux (fondu, surimpression, trucage etc...)

La lecture du film

« apprendre à lire les images pour éviter que les enfants ne soient avalés par la machine »

(Foucault)

Ce film ressemble à un jeu de construction

Basé sur l'union et la désunion : Johnnie et Annabelle, les trains qui se séparent et s'attachent, le Nord et le Sud.

On joue sur ce qui s'oppose : le pauvre type innocent qui devient héros. Le héros doit être uniforme, dans la ligne, dans les rails, mais il est plus souvent travesti, allongé, recourbé, déraillé.

On utilise des objets : taquets, lignes et bielles, éléments récurrents, ils participent de la construction/déconstruction : on joue à assembler des locos, des wagons, des ponts, des viaducs ; on y ajoute des obstacles, on les fait dérailler, plonger etc...

Les locomotives se suivent, se croisent, se heurtent, arrivent plein écran, entrent dans le champ, en sortent, forment des lignes géométriques...

Le film est coupé en deux, on le reprend dans l'autre sens

C'est un film de guerre : l'histoire est vraie, le carton de départ nous indique la réalité historique, comme la carte du territoire est exacte. La grande poursuite en locomotive a réellement existé au printemps 1862. Les traîtres deviennent des héros et vice et versa.

C'est un film d'amour : l'histoire privée est mêlée à la Grande Histoire (cf *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais)

Keaton fait le parallèle entre l'histoire et l'histoire d'amour. Dans le film, ils se courent après comme les rails se suivent ; ils se cherchent, se perdent, se retrouvent, les difficultés apparaissent mais tout finit bien.

C'est un film sur la tolérance : son one-man-show exceptionnel n'est autre qu'un appel au droit à l'individualité.

La bande-son

☐☐ génère des sentiments (angoisse, malaise, plaisir), crée la sympathie ou l'antipathie

☐☐ souligne l'état émotionnel, l'état psychologique des personnages (cf Hitchcock)

☐☐ suscite une notion de continuité

☐☐ maintient l'attention et met un terme

Activités autour de l'image à développer pour chacun des cycles ou /et à distribuer

Que peut-on éveiller chez l'enfant ?

Ecole et cinéma apprend à connaître le rituel : la salle, l'ambiance (obscurité et silence), le film comme objet à respecter. Apprend à voir ce qui n'est pas montré, aide l'enfant à manipuler le symbolique, à le posséder.

Le sujet du Mécano de la « General » est inspiré d'un épisode authentique de la Guerre de Sécession survenu en 1862 et connu sous le nom de Raid Andrews. Ce raid finit de façon tragique : neuf officiers furent pendus. Pour ne pas choquer la sensibilité encore vive sur ces événements, Keaton a choisi de raconter les faits du point de vue sudiste et de reconstituer l'environnement avec une exactitude et des moyens dignes d'un film dramatique. Il ne put utiliser la vraie « General », mais trouva en Oregon deux locomotives utilisées lors de la Guerre de Sécession. Il s'inspira de photos prises sur le vif pour reconstituer les combats de la Guerre civile et filma en décors réels, sur les locomotives elles-mêmes.

Le crash de la « Texas », filmé une seule fois par six caméras, est considéré comme la prise de vue unique la plus chère de l'histoire du cinéma. Le Mécano de la « General » est le plus coûteux des films de Buster Keaton, mais obtint en son temps un succès mitigé, avant de devenir le plus connu de son œuvre.

En pratique: interpréter la dimension historique du film de Keaton

Pourquoi B. Keaton s'est-il intéressé à cet épisode historique ancien ? Et comment le traite-t-il dans son film ? La question du «pourquoi ?» est fort difficile, notamment pour les jeunes spectateurs. En revanche, il est facile de décrire la manière dont Keaton utilise l'histoire: il cherche à faire rire le spectateur alors qu'il s'agissait à l'origine d'un épisode dramatique ou héroïque (selon les points de vue)...

Un anti-héros ? Le héros chez Keaton:

Comme dans tous les films de Buster Keaton, le héros est l'esclave malheureux d'un monde qu'il ne contrôle pas. D'où ses efforts surhumains pour tenter de s'y adapter. Il passe alors d'une extrême maladresse à une maîtrise parfaite des éléments. Pour Johnnie, c'est un peu différent puisqu'il se sert d'un outil dont il est le maître incontesté. Néanmoins, ce mécanicien de profession va devoir s'adapter à une situation qui lui échappe non par incompetence mais parce qu'elle est inhabituelle. C'est alors un mélange paradoxal de dextérité professionnelle qui ne suffit plus ici et d'heureuses maladresses qui permet à Johnnie de redevenir maître de son destin. Sa faculté à trouver une solution originale à chaque obstacle fait la richesse du comique. De fait, le film ne s'appuie sur aucun système et se renouvelle à chaque situation malgré la répétition de la course-poursuite.

Les gags de la seconde partie étant néanmoins des variations de la première, une sorte de symétrie dramatique se met alors en place. L'adresse et la maladresse du héros sont les moteurs du comique, chacun d'eux concourant à son succès.

En parfait conducteur de locomotive, il se moque gentiment des bûchettes que sa fiancée envoie dans la chaudière; en revanche, il ignore quelle quantité de poudre introduire dans la gueule du canon. Aussi, face au danger (du canon orienté vers lui après secousses du tender par exemple), le héros cède-t-il à une panique qui se révèle inutile. Les morceaux de bois lancés vers le canon ne servent à rien. Seul le hasard d'une courbe du tracé viendra à son secours. Cause du succès ou non du héros, le hasard est un facteur important du comique keatonien. Il est présent dans la topographie des lieux, la nature et la position des objets, la relation entre le mouvement, l'espace et le temps, comme dans la fameuse scène du canon. Le personnage de Keaton est un vrai comique, c'est-à-dire un être tragique qui fait rire (non un personnage comique apte par ses faits et gestes à déclencher le rire). Tout aussi paradoxal : son physique de gringalet est associé à celui d'un acrobate capable d'exploits sportifs (rappelons que son surnom de Buster, « celui qui sait chuter », lui vient de ses premières acrobaties). Toutefois, Keaton ne profite jamais de cette dualité pour faire rire. Le héros est contraint de s'assumer tel qu'il est pour affronter les lois élémentaires et les réduire à sa volonté. Visage impassible, regard intense, Johnnie se montre vaillant et intrépide par inconscience, et inventif face à l'adversité. Pour preuve, il n'envisage jamais son entreprise comme vaine. À aucun moment le nombre de ses ennemis, leurs armes et leurs pièges n'ont raison de sa volonté (la locomotive-bolide en est la métaphore).

Johnnie Gray est un homme ordinaire, au physique commun (cf scène où il se compare aux recrutés). La motivation de son engagement dans les troupes sudistes ne répond ni à une quelconque démarche idéologique (comme par exemple: servir les états confédérés) ni à une volonté de montrer ou prouver sa bravoure. Il veut avant tout plaire à sa belle. Et quand il se met véritablement en mouvement, c'est pour récupérer la « General ». Cette figure de l'anti-héros participe au burlesque, le spectateur ne voyant pas Johnnie sous le même angle qu' Annabelle. Ses exploits de guerre -ou vus comme tels aux yeux des autres - sont involontaires, comme par exemple dans les scènes où Keaton manipule les canons. Lorsque toutefois ses actes sont volontaires, ils sont inmanquablement filmés de manière à en minimiser la portée, et conduisent le spectateur à les considérer en retour comme dérisoires, en tout cas jamais de façon héroïque. Le soldat nordiste assommé par J. Gray, sous la fenêtre d'Annabelle, tombe au premier coup, avec une facilité déconcertante, donnant à la scène un aspect inattendu mais « frappant » par son économie de geste et sa durée. Johnnie Gray prend des allures de Guignol.

A la fin du film, la capture du gradé nordiste n'est là-encore- qu'une scène sans gloire et bravoure. Une sorte de reddition sans bataille, un coup du sort qui met ce nordiste en présence du seul homme ne maîtrisant pas les armes qu'il utilise.

Johnnie Gray: lâche puis héros aux yeux d'Annabelle:

La consécration en tant que héros aux yeux de sa belle et de l'armée sudiste passe par l'uniforme. Cet uniforme qu'on lui refuse dans un premier temps et qui amène la chute symbolique de J. Gray dans l'estime et l'amour de sa belle. Cet uniforme (même s'il est « bleu ») une fois revêtu, permet à Johnnie de renouer avec Annabelle, de franchir les lignes et d'accéder enfin à l'uniforme gris, galonné de surcroît.

Essayons donc de préciser avec les enfants ce que Keaton ajoute aux faits historiques dans un but comique. Souvenons-nous par exemple de la scène de l'enrôlement: est-ce qu'à leur avis, les choses se sont passées comme ça ? Qu'est-ce que Keaton invente à ce moment pour rendre son film comique ?

La réponse est assez évidente: ce sont les gags, ce sont tous les stratagèmes qu'invente Johnnie Gray, le personnage incarné par Buster Keaton, pour parvenir à se faire enrôler... Autrement dit, le principal facteur comique de cette séquence est constitué par le personnage de Johnnie Gray. Proposons alors aux jeunes participants de comparer ce **personnage central** aux autres plus **secondaires** du film: quelles différences peut-on observer ?

- Pourquoi Johnnie Gray veut-il s'enrôler ? Et les parents d'Annabelle ?
- Johnnie Gray est-il de la même taille que les autres personnages masculins ?
- Le visage de Johnnie Gray ressemble-t-il à celui des autres personnages ?
- Comment les autres personnages considèrent-ils au début du film Johnnie Gray ?
- Comment agissent les Nordistes qui ont volé la locomotive de Johnnie Gray ? Et celui-ci comment agit-il ? Est-ce qu'il parvient toujours à faire ce qu'il veut lors de cette poursuite ? Pourquoi est-ce que ça ne marche pas ?
- Est-ce qu'en se lançant tout seul à la poursuite de la «General», Johnnie Gray est courageux ou téméraire ?
- Est-ce qu'une situation comme celle où Johnnie Gray se retrouve caché en dessous de la table des généraux nordistes est vraisemblable ? Ou bien a-t-elle été inventée ?

Les réponses sont assez faciles: Johnnie Gray a un peu l'apparence d'un clown, et il se distingue de ce fait des autres personnages très sérieux. Il est le seul à vouloir s'engager par amour alors que les autres le font par patriotisme; mais il n'a rien d'un «héros» (il est plus utile comme mécanicien) et il est méprisé par les autres. Par la suite, il se lancera à la poursuite des voleurs de la «General», mais son action sera souvent maladroite — ce qui nous fait rire —, même s'il parvient finalement à libérer Annabelle. Pour cela, il prendra cependant des risques insensés comme quand il se cache sous la table des officiers nordistes: il en fait «plus» qu'un héros normal, mais c'est bien sûr encore une fois pour nous faire rire...

L'enseignant pourra alors tirer la conclusion de ces quelques remarques en proposant aux participants l'interprétation suivante :

Ce qui intéresse sans doute Keaton dans cet événement historique dramatique, c'est de pouvoir faire intervenir un personnage de clown, un clown qui ne sourit jamais mais qui **contraste** avec le **sérieux** des autres personnages. Face à l'héroïsme de cette période, Keaton propose un **anti-héros** qui agit non pas par patriotisme mais par amour, un personnage qui est même méprisé par les autres hommes mais qui se révélera finalement plus héroïque et plus débrouillard qu'eux.

On retiendra donc de cette première analyse essentiellement les termes de **contraste** et de **anti-héros**, deux concepts qui trouveront bien sûr à s'appliquer à beaucoup d'autres films. Ce qu'on peut résumer ainsi:

L'histoire

Une époque dramatique
Des personnes héroïques
Un climat sérieux
Des enjeux essentiels: la guerre, la mort, la bravoure, la survie de la patrie
Un combat collectif (Sudistes contre Nordistes)

Le personnage de Johnnie Gray

Un personnage qui fait rire,
qui agit par amour,
qui en fait «trop» (trop audacieux, trop volontaire...)
qui agit le plus souvent seul,
qui est méprisé par les autres hommes (jusqu'à son triomphe final)

Le rôle de la machine

Le film s'appelle *le Mécano de la General*, et un intertitre précise en outre que Johnnie Gray n'avait que deux amours dans sa vie Annabelle et... sa locomotive ! Celle-ci joue donc un rôle essentiel dans le film comme d'ailleurs dans l'histoire authentique. Mais ici aussi, quelques questions suffisent à apercevoir le rôle très particulier que le cinéaste Buster Keaton fait jouer à cette machine :

- Est-ce que vous croyez qu'un épisode comme celui où Johnnie Gray se retrouve emporté sur le devant de la locomotive — avec une poutre dans les bras — est authentique ?
- Et l'épisode avec le gros canon tracté, il est vrai ?
- Qu'est-ce que Keaton doit inventer tout au long de la poursuite pour que le spectateur ne s'ennuie pas ?
- Est-ce que la locomotive obéit bien à Johnnie Gray ou est-ce qu'elle semble fonctionner toute seule ?

Ici aussi, l'enseignant pourra faire quelques remarques. La machine sert à Keaton de **partenaire principal** comme si elle était un vrai personnage : elle est à la fois énorme, puissante, en mouvement et sans conscience ; elle ne pense évidemment pas mais elle se met facilement en mouvement un peu comme un être vivant qui n'obéit qu'imparfaitement au mécano... C'est donc le **contraste** entre le personnage et la machine (ou plus exactement les machines), qui permet la fabrication de nombreux gags. Il utilise en particulier la **capacité** des machines — une fois qu'elles ont été mises en marche — à fonctionner toutes seules sans intervention humaine. Dans *le Mécano de la General*, l'homme, Johnnie Gray **n'est pas tout à fait maître de la machine**.

> **Étudier la manière dont la guerre qui sous-tend le comique du film est critiquée et mise en question.**

De l'épopée collective, Keaton élabore une aventure solitaire. De cette fresque historique, il fait une comédie burlesque et une satire de la guerre. Peu enclin à l'héroïsme guerrier, le héros du *Mécano* a pour perspective de s'enrôler dans l'armée avec l'unique but de briller face à sa bien-aimée (le mot « perspective » rend compte à la fois de la trajectoire du héros tendue vers celle qui répond au nom ironique de la *General* et son souhait de devenir un militaire). Hélas, cet acte intéressé se retourne contre lui car il passe injustement pour un lâche aux yeux de la belle et de sa famille après le refus des autorités militaires. Autre preuve de l'individualisme du héros : Johnnie ne remarque ni l'entrée ni la sortie des deux armées dans le champ de la caméra quand il fend du bois debout sur son tender. Plus loin dans la narration, il est bousculé et abandonné à sa solitude par les soldats sudistes après avoir alerté son camp. Certes inscrit dans un mouvement collectif, le héros demeure un conquérant solitaire qui n'a pas sa place dans l'entreprise guerrière. Néanmoins, il devient un héros. Désireux de récupérer sa locomotive, puis de sauver sa fiancée, il songe enfin à prévenir ses compatriotes du danger. Comme on peut le constater, son patriotisme n'arrive que très loin derrière ses motivations professionnelles et amoureuses. Partant de là, le récit s'emballa. On découvre alors une mécanique de la dramaturgie où les êtres, *a fortiori* le héros, sont soumis aux caprices du destin. L'arbitraire de la guerre est tourné en dérision. Les chefs de l'armée sont présentés comme des êtres pleins de morgue et d'arrogance. On assiste à des mouvements de va-et-vient absurdes d'armées victorieuses ou en déroute alors que le seul Johnnie sauve involontairement l'armée sudiste d'une probable défaite. Les revirements de situation semblent souvent le fruit du hasard comme dans l'épisode du boulet de canon qui atteint sa cible grâce à une courbe de la ligne de chemin de fer. Pire, les hommes tombent comme des soldats de plomb à l'image de cette scène où Johnnie commande les servants d'un canon qui disparaissent les uns après les autres du champ de la caméra (similitude avec le chapitre 3 sur la guerre dans *Candide* de Voltaire). Ainsi déréalisée, la mort au combat apparaît encore plus dérisoire.

➤ **Souligner l'importance des éléments naturels dans l'aventure du héros.**

➤ **Définir la géographie du film.**

• *Nature et aventures.* Parfaitement linéaire, l'intrigue du *Mécano* repose sur deux parties distinctes et parfaitement symétriques : le poursuivant sudiste est ensuite poursuivi par les Nordistes. L'action est située dans de vastes décors naturels que traversent des locomotives lancées à toute allure. Omniprésente puisque inséparable de l'axe de la voie ferrée, colonne vertébrale du récit, la nature (rivières, forêts, montagnes, ponts, tunnels) constitue un décor grandiose servant à la fois d'écran à l'aventure et de ressort comique. La machine-véhicule (motif et instrument de l'action) et le thème de la poursuite (action elle-même) permettent un mouvement dramatique quasi continu. Ce déplacement spatial passe par une série de pièges mécaniques et « naturels » que l'ennemi tend régulièrement au héros (et inversement) poussé à l'ingéniosité pour ne pas échouer dans sa mission. Ces multiples péripéties sont évidemment prétextes à de nombreux gags visuels mais aussi à des

rebondissements propres à pimenter le récit. Le contexte historique, avec ses mouvements de troupes, plutôt que de servir la cause burlesque du film, est traité avec une rigueur somme toute réaliste et accentue le souffle épique de l'intrigue. Enfin, s'il n'agit d'abord que par conscience professionnelle, Johnnie se hisse néanmoins du rang d'aventurier malgré lui, capable par innocence d'actes de bravoure, à celui d'aventurier volontaire, pleinement conscient des dangers dès lors qu'il entreprend de sauver sa fiancée et sa patrie.

- *L'espace keatonien.* Contrairement à l'espace centripète de Chaplin (le héros souvent placé au centre de l'écran maîtrise parfaitement le lieu situé proche de lui), celui de Keaton est centrifuge. Le héros keatonien est souvent menacé d'expulsion de l'image ou d'engloutissement par la multitude de soldats. D'où ses trajectoires d'un bord à l'autre du cadre, ses courses insensées, ses démarrages foudroyants ou ses passages fulgurants dans l'image. Enfin, les gags de Keaton exigent une immense habileté et une synchronisation parfaite, étant donné que l'acteur-réalisateur assure lui-même ses cascades et qu'il n'utilise quasiment jamais de plans de coupe (l'action est filmée dans sa durée, donc sans tricherie).

- *Une profondeur de champ expressive.* Conquérir l'espace est la condition *sine qua non* de la réussite du plan d'attaque de Johnnie. Si bien que sa poursuite est à la fois une course contre la montre et un trajet consistant à réduire (ou à agrandir) l'espace qui sépare les trains ennemis. Ce rapport espace-temps est clairement visible dans la mise en scène de l'action. L'urgence est alors signifiée par la très grande profondeur de champ de l'image où poursuivants et poursuivis occupent une des deux extrémités d'un même plan, l'un étant situé au bord de l'image, l'autre au fond, les deux trains séparés par l'axe presque rectiligne de la voie ferrée qui est aussi celui de la caméra. Ce filmage des poursuites alterne avec un autre emploi d'appareil, placé latéralement par rapport à la voie et aux convois. La prise de vues est effectuée en travelling ou en panoramique. Loin d'être aussi importante que dans le premier cas, la profondeur de champ n'est ici pourtant pas délaissée comme le montre la scène où Johnnie, occupé à fendre du bois, ne voit pas l'armée sudiste passer dans son dos. Dans ce cas, c'est la vitesse du train qui est soulignée comme preuve du rythme échevelé de l'action. En outre, le recours à la caméra mobile (rappelons qu'à cette époque ancienne du cinématographe, c'est encore le plan fixe qui prévaut largement) permet de tourner l'action dans sa durée, manière de rendre avec efficacité l'idée du temps et de l'espace parcourus par les protagonistes. La dynamique épique de l'action est à couper le souffle. Le mouvement qui s'empare des personnages n'est pas une vaine agitation, mais une expérience spatio-temporelle à laquelle le spectateur euphorique participe avec beaucoup d'émotion.

Chute en plan d'ensemble

Plans rapprochés

Scène-climax du *Mécano de la General*, la chute du train des Nordistes est filmée en un seul plan d'ensemble et surtout à une distance telle qu'elle impose une certaine neutralité, sorte d'indifférence affectée, de la vision.

Afin de barrer la route aux Nordistes qui le poursuivent, Johnnie a arrêté quelques instants plus tôt sa *General* pour mettre le feu à un pont de bois qui enjambe la rivière Rock. Bien décidé à poursuivre la charge, l'orgueilleux général nordiste ordonne néanmoins d'engager son premier convoi de ravitaillement sur le pont pendant que ses troupes dévalent la pente qui borde la rivière.



Le plan d'ensemble circonscrit le pont et le paysage naturel qui l'encadre, les soldats et le train qui amorce son entrée sur l'édifice. La nature qui a été l'alliée du héros, avec laquelle il a fait corps durant toute son épopée, apparaît ici dans toute sa splendeur. Bois, colline, cours d'eau, le *cadre* sauvage qui va présider à l'accident est littéralement impressionnant. La caméra panote (tourne sur son axe-plan panoramique)) pour suivre la traversée périlleuse du train et fait disparaître la troupe des cavaliers de

l'écran. En panotant un peu plus rapidement que la marche du convoi, la caméra a permis de recadrer l'action. À cet instant précis, plus rien ne vient perturber le spectateur dont le regard est attiré par le train qui se retrouve seul dans le cadre à quelques mètres de la partie enflammée du pont



L'attention est alors à son comble. En filmant la scène en un seul plan, Keaton non seulement dédramatise l'action mais donne aussi au spectateur l'assurance qu'il s'agit bien d'une scène *réelle*, que ce qu'il voit à l'écran n'est pas le résultat d'un montage rapide d'images, de plans plus ou moins rapprochés et de coupes destinés à le tromper. Il est, en effet, question d'un vrai train, d'un vrai pont, d'un véritable effondrement, le tout filmé sans trucage. La position de la caméra, à l'écart du pont, place le spectateur à distance, l'oblige en quelque sorte à garder son impartialité, tout au moins à ne pas trop participer à l'action comme dans une scène découpée et dramatisée à dessein par un choc de plans rapprochés. La fragmentation de la scène aurait pu, en effet, suggérer une certaine empathie pour les victimes qui ne sont au fond que de méchants Nordistes (rappelons que le héros appartient au camp sudiste).

En outre, la catastrophe ne doit pas horrifier le spectateur, mais plutôt le faire rire. Le comique est censé venir s'ajouter au spectaculaire de la chute inévitable du train que la caméra distante et superbement impassible ne fait qu'annoncer.



En prévenant insidieusement la chute, la caméra « se positionne » évidemment avec ironie contre la prétention aveugle du général nordiste dont la réaction, ou plutôt l'absence de réaction (comportement très keatonien), constitue la « chute » psychologique et morale du gag. Le comique de la scène vient, bien sûr, du contraste dramatique entre le fracas de l'effondrement du pont dans un brouillard de

fumée et le vide qui lui succède



, entre l'engloutissement du train et la



confusion interdite du général... , entre le plan d'ensemble appliqué à dédramatiser la scène et le plan moyen en légère plongée attaché à souligner le dépit du chef militaire. Cette dernière image a d'autant plus d'importance dans l'échelle des plans qu'elle rétrécit par contraste la prétendue grandeur du militaire et qu'elle se trouve être une exception dans la cinématographie de Keaton peu habitué à attirer l'attention du spectateur sur la réaction d'un personnage dans un plan de coupe. En revanche, le « comportement » de la caméra filmant impassiblement la catastrophe annoncée constitue la marque de fabrique du comique keatonien. En fait, tout se passe comme si l'appareil adoptait l'attitude du héros et devait se résigner à accepter l'inexorable. Quoi qu'il en soit, la frontalité statique du filmage rehausse efficacement la violence de la chute et force le rire par l'énormité des moyens déployés qui, dans une sorte de lointain détachement, tombent finalement à l'eau. Tout ça pour ça, dirions-nous... Le cadrage plein axe souligne donc la démesure à peine croyable d'un plan dont le spectateur appréciera d'autant mieux la valeur et l'effet qu'il est opposé à un autre plus modeste et plein de dérision.

Histoire tragique

Le mécano de la « General » est un film burlesque. Or ce n'est pas l'histoire en elle-même qui prête à rire. Bien au contraire. Keaton s'empare d'une période tragique de l'Histoire des États-Unis -la guerre de Sécession- et plus particulièrement d'un épisode survenu en 1862, lorsque des nordistes infiltrés s'emparent d'une locomotive sudiste à Marietta afin de remonter les lignes du Sud au Nord tout en sabotant les rails, coupant ponts et poteaux télégraphiques, de façon à empêcher tout ravitaillement des troupes sudistes. Les faits, qui constituent la trame du film, ont donc une ampleur dramatique, tragique tout à fait réelle. Keaton apporte un soin tout particulier à la reconstitution de cette Amérique de 1862. L'« accent de vérité » des images lui est apportée par une approche documentaire reposant sur le travail du photographe Matthew Brady qui a réalisé un nombre important de clichés de la guerre de Sécession. Ce souci de réalisme est amplifié par le jeu de Keaton qui effectue lui-même toutes les cascades et scènes périlleuses du film, sans recours à une quelconque doublure ou effets spéciaux (seul effet spécial du film: l'éclair venant zébrer le ciel, très artificiel et très « artisanal »).

Un burlesque du mouvement dans l'espace

Le Mécano de la « General » est un film qui nous emmène, dans un rythme soutenu, dans l'espace Keatonien. Espace géographique, géométrique, symbolique et bien sûr filmique. Le spectateur est littéralement entraîné par le cinéaste, à l'image de Johnnie Gray enfourchant son grand bi dans un mouvement ininterrompu, coulé et évident qui lui permet de poursuivre sa course sans ralentir. Dans cet espace cadré avec brio, Keaton installe tout un réseau de lignes, réelles ou purement narratives, sur ou sous lesquelles Johnnie, Annabelle et la « General » vont pouvoir entrer en action. A partir d'un trajet reposant sur un aller et un retour (du Sud au Nord puis du Nord au Sud) déployé linéairement sur la ligne du temps du film (75 minutes), de multiples trajectoires viennent se greffer prolongeant, accompagnant, croisant cette ligne première, faisant avancer ou reculer les différents protagonistes tant dans leur espace physique que symbolique. Ces trajectoires, que nous détaillerons plus bas, sont elles-mêmes semées d'embûches, d'obstacles, source de chutes en tout genre. Multiplicité des chemins, jeu incessant avec de nombreux aiguillages, obstacles à gravir, franchir, contourner, chutes spectaculaires de corps, d'objets (le plus énorme restant la locomotive), d'éléments, rythme soutenu: nous avons-là les ressorts du burlesque.

Ajoutons à cela le travail de **Keaton-acteur**, chez qui le mouvement - à l'instar de sa loco est d'une précision mécanique et huilée et de **Keaton-cinéaste**, qui insuffle la même vitalité et la même rigoureuse précision à sa caméra d'abord, au montage ensuite. Longs travellings pour accompagner la « General », fréquents champ/contre-champ qui nous plonge au coeur de l'action et nous permet de l'envisager « côté Sud, côté Nord », entrées ou sorties de champ particulièrement soignées ou inventives (J. Gray sortant du champ, emporté par le mouvement lent et poétique de sa locomotive), ainsi que points de vue diversifiés (plongée et contre-plongée)

toujours au service de l'effet escompté. Portons une attention toute particulière au cadrage, si l'on considère que le cadre-écran fait le lien entre visible et invisible. Ce cadre loin d'établir une simple frontière rectangulaire entre champ et hors-champ est le lieu où Keaton exprime toute la profondeur de son regard. De fréquentes mises en abîme du cadre (cadre dans le cadre) et/ou de jeux avec des objets faisant office de cadre-scénique permettent à Keaton de nous offrir des plans qui acquièrent une dimension visuelle et symbolique forte.

Cadre dans le cadre:

- médaillon photographique d'Annabelle, et image d'Annabelle vue à travers le trou de la nappe.
- Photo encadrée de Johnnie et de sa locomotive, oeil de Johnnie à travers le trou de la nappe.
- Fond du wagon qui s'abat brusquement et qui ouvre le regard sur ce qui était alors invisible, l'image apparaissant alors comme sur un écran mobile.

Objets-cadres:

- La locomotive et ses ouvertures qui permettent aux protagonistes de nombreuses entrées ou sorties, apparitions/disparitions burlesques...

Les trajectoires du film, les lignes conductrices

La trajectoire principale est fournie par la voie ferrée et ses deux rails parallèles. Rail historique, et rail fictionnel. Le génie de Keaton est de jouer avec ces parallèles et de prolonger les traverses, créer des ruptures, des impasses, imposant d'incessants aller et retour aux machines et aux hommes. Ce jeu de lignes est perçu de façon visuelle; il donne aux images de Keaton un graphisme saisissant: les plans sont doublement rythmés.

D'une part par le tempo de l'action et d'autre part par le réseau des lignes fixes ou mouvantes:

longues lignes parallèles rectilignes et/ou courbes du rail (ligne de chemin de fer) conduisant à la fois l'action (la loco) et le regard, elles mêmes pouvant devenir convergentes par la perspective (ligne de fuite) en fonction de la place de la caméra. Lignes plus courtes des traverses reliant les rails, lignes, là-encore convergentes, des «

chasse-buffles » des locomotives lorsque la caméra se trouve face à elles

lignes verticales, horizontales ou obliques des barrières, traverses, bûches, poteaux...

nombreuses lignes brisées, segmentées...

lignes de tir, lignes de mire

lignes ennemies, lignes arrières, lignes de front

lignes ou plutôt chemins de traverse.

Quelques exemples en images:

Ligne de fuite (perspective) qui autorise la convergence des parallèles tout en propulsant Keaton vers le spectateur.

Oblique sortant littéralement de l'agencement rythmé des traverses: obstacle graphique et narratif.

Quand la trajectoire principale - celle du héros (ligne de chemin de fer) croise les lignes arrières des Sudistes en retraite et les lignes ennemies Nordistes: Lignes courbes, contre-courbes:

Quelques pistes pour un travail en arts visuels avec les élèves:

images, dessins à cadrer.

Cadrer, en apportant un soin tout particulier à la réalisation du cadre, un dessin que l'on a fait suite au visionnement:

- quelle forme (le rectangle du cadre de Johnnie ?, l'ovale du médaillon d'Annabelle ? forme plus ou moins indéterminée et involontaire obtenue par des moyens de destruction: arrachage, combustion pour renvoyer au trou de la nappe ou au bois coupé, tranché, arraché des wagons...),

- matériaux (du bois ? pour rappeler la loco et son incessante déconstruction? assemblage de matériaux hétérogènes...),

- relation entre cadre et image cadrée...

- A partir d'une image-cadre tirée du film par exemple:

Évider la partie centrale correspondant à l'image du couple Johnnie-Locomotive. Faire apparaître une nouvelle image (moment ou personnage particulièrement important pour l'élève par exemple). Travailler cette représentation en noir et blanc.

Installation « sur des fils », représentation symbolique et plastiques des différentes lignes qui composent et traversent le film :

Tisser un réseau de fils, dans la classe, dans un couloir... pour y suspendre les images, dessins, textes que l'on a pu produire. On peut aller jusqu'à reproduire les deux rails parallèles ainsi que les traverses.

Wagons du Mécano:

Autre principe pour présenter d'éventuelles productions d'élèves. Disposer des boîtes comme des wagons, chaque « wagon » pouvant renvoyer à une scène du film (dessins, photogrammes collés sur la boîte, textes d'élèves pouvant être glissés dans la boîte.

Aménager des ouvertures pour attirer , faire plonger le regard, pouvoir en sortir des éléments...

D'autres regard sur la guerre de Sécession:

Regarder les photographies prises par Matthew Brady ou d'autres photographes de cette période.

Sur ce site (en anglais), vous trouverez de nombreuses photos qui permettent de se rendre compte à quel point le travail de reconstitution opéré par Keaton fut très juste et surtout très documenté.

<http://www.old-picture.com/civil-war-index-001.htm>



Dead of Spotsylvania Battle



Dead Soldier in Trench



Fort Monroe



Civil War Artillery



Dead Soldier



Contrabands



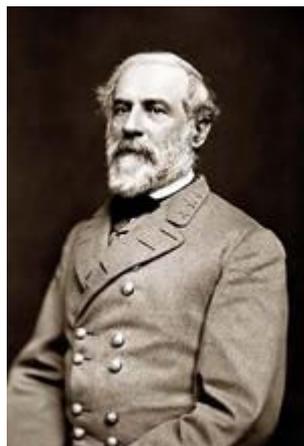
Powder Monkey



Cumberland Landing, Virginia Group of Slaves at Foller's house



Embalming



General Robert E. Lee



Picket station of Colored troops near Dutch Gap canal



Soldier's Bodies in a Shallow Grave



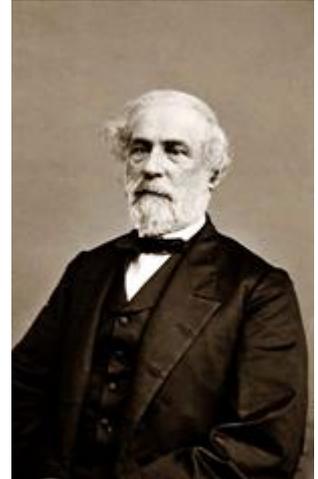
Effect of Confederate shot on Federal Ironclad GALENA



Cost of War



Freed Slaves



General Robert E. Lee



President Abraham Lincoln at Antietam



Boy Soldier



Surgeons



Civil War Ships



Field Telegraph Station



Soldiers in Camp



Officers



Gallows



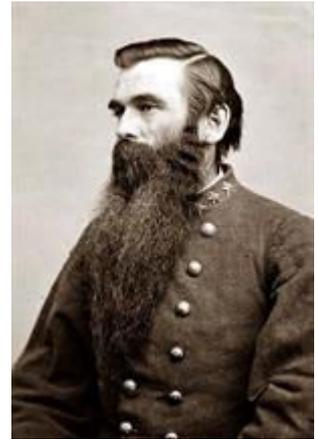
Officers of the U.S.S. Philadelphia before pilot-house



Manassas



Union Camp at Gettysburg



Colonel John S. Green



Civil War Camp



General George Custer



Rappahannock Station, Virginia



Damaged Locomotive



Petersburg, Virginia Sutler's bomb-proof "Fruit and Oyster House"



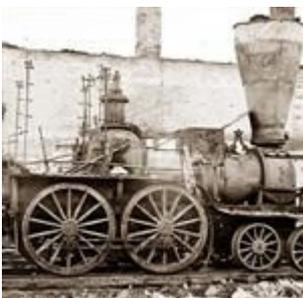
Artillery Soldiers



Soldiers in Trenches



Dead Soldiers from the Battle of Gettysburg



Civil War Locomotive



Shoe Shine Boy



Georgetown



Cannon Balls

Bande dessinée:

Les Tuniques Bleues et plus particulièrement l'album: *Des Bleus en noir et blanc*. Auteurs: Lambil et Cauvin.



Même si nous sommes dans le camp des Nordistes, des vainqueurs (les Tuniques Bleues) nous sommes-là devant une problématique commune au film et à la BD: faire rire sur fond tragique et réel. A noter que Lambil et Cauvin (tout comme Keaton) font un travail de documentation exigeant pour ancrer l'histoire (comique) dans l'Histoire (tragique). L'album cité plus haut présente un intérêt supplémentaire (en lien avec le film) puisqu'il met en scène le photographe Matthew Brady (d'où le jeu de mot *Bleus en noir et blanc*). On le rapprochera du jeu avec les mots chez Keaton également: Johnnie Gray (gris) qui devient Brown (marron), ou encore Le Général Lee évoqué à la fois par la loco appelée « General » et le patronyme d'Annabelle: Lee).

Films notables de Buster Keaton (1895-1966)

- Sherlock, Jr.* 1924
- La Croisière du Navigator* 1924
- Le Mécano de la « General »* 1926
- Cadet d'eau douce (Steam boat Bill Jr)* 1928
- Le Cameraman* 1928

Les pistes de travail sont référencées sur les sites suivants

http://ia58.ac-dijon.fr/cinema/article.php3?id_article=197

<http://ardecoul-v2.inforoutes-ardecoul.fr/ecoleetcine/articles.php?lng=fr&pg=18>

http://www.php.ac-orleans-tours.fr/utopia/IMG/pdf/analyse_sequence_mecano.pdf

<http://www.grignoux.be/dossiers/194/>

http://www.scren.fr/tice/teledoc/Mire/teledoc_mecano.pdf

http://www.php.ac-orleans-tours.fr/utopia/IMG/pdf/analyse_sequence_mecano.pdf

Vous pouvez télécharger ce dossier sur le site de votre circonscription à la rubrique «Ecole et cinéma»

Contact

Pierre Gallo – Conseiller Pédagogique Arts Visuels IA 14 - 02.31.45.96.83