



Le Mécano de la General

Un film américain muet

de Buster Keaton et Clyde Bruckman (*The General*, 1926, noir et blanc),

avec Buster Keaton (Johnnie Gray), Marion Mack (Annabelle Lee), Charles Smith (le père d'Annabelle),

musique

de Joe Hisaichi (2004).

1 h 47 min

Un mécano se lance à la poursuite des nordistes qui ont enlevé sa fiancée et volé son train, tracté par la *General*, la locomotive qu'il chérit. En reconstituant un épisode de la guerre de Sécession, Buster Keaton signe à la fois une formidable critique de la guerre, un grand film d'aventures et un chef-d'œuvre de l'art burlesque.

■ ARTE

VENDREDI 29 DÉCEMBRE, 22 h 05

REDIFFUSION TNT: LUNDI 1^{er} JANVIER, 16 h 55

Johnnie et ses deux amours

Éducation au cinéma, cycle 3, collège et lycée

État de la Géorgie, 1861. Employé des chemins de fer, Johnnie Gray a deux amours : sa fiancée Annabelle et sa locomotive, la *General*. Quand la guerre civile éclate, il cherche à s'engager dans l'armée mais, jugé plus utile à sa patrie comme conducteur de train, il est réformé au grand dam de sa dulcinée qui rompt aussitôt. Un an plus tard, Johnnie se retrouve au cœur d'une aventure qui lui permet de se racheter. Après le vol de son train (dans lequel se trouve Annabelle) par des espions nordistes, Johnnie tente de reconquérir son bien et franchit bientôt les lignes ennemies. Là, il retrouve ses deux amours et prend connaissance d'un vaste plan d'attaque contre les Sudistes. N'écoutant que son courage, Johnnie se lance alors avec Annabelle dans une nouvelle course-poursuite pour alerter les Confédérés. Au final, le héros met l'armée nordiste en déroute et est fait lieutenant sous le regard énamouré de sa fiancée.

Johnnie va-t-en guerre

> 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'emballe. 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 III sur la guerre dans *Candide* de Voltaire). Ainsi déréalisée, la mort au combat apparaît encore plus dérisoire.

Seul contre tous

> Souligner l'importance des éléments naturels dans l'aventure du héros. Donner une définition du héros keatonien. 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'écrin 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.

• *Le héros keatonien*. 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

Rédaction Philippe Leclercq, professeur de lettres modernes
Crédit photos MK2
Édition Anne Peeters et Émilie Nicot
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

www.cndp.fr/tice/teledoc/

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).

• *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 spatiotemporelle à laquelle le spectateur euphorique participe avec beaucoup d'émotion.

Pour en savoir plus

Deux autres films de Buster Keaton sont disponibles dans la collection « L'Éden cinéma », édités par le SCÉRÉN-CNDP et MK2 :

• *Go West (Ma vache et moi)*

<http://www.cndp.fr/Produits/DetailSimp.asp?ID=72990>

• *Sherlock Junior*

<http://www.cndp.fr/Produits/DetailSimp.asp?ID=72989>

En avril 1862, en pleine guerre de Sécession (1861-1865), quelques espions nordistes infiltrés en territoire confédéré s'emparent d'un convoi ferroviaire près d'Atlanta et entreprennent de regagner leurs lignes en brûlant les ponts et en coupant les lignes télégraphiques sur leur passage. Ils parcourent alors 500 kilomètres avant d'être rattrapés par les Sudistes lancés à leurs trousses. Adapté de cette histoire vécue et racontée par William Pittenger (*The Great Locomotive Chase*), *Le Mécano de la General* est tourné sur les lieux mêmes des événements de la guerre civile (Géorgie et Tennessee). Pour cela, le film, le plus coûteux de la carrière de Keaton, bénéficie de moyens considérables. Keaton fait notamment construire deux répliques exactes de la *General*. N'empêche, son film est un échec critique et commercial quasi total. Ressorti en 1962 lors d'une rétrospective à la Cinémathèque française, il obtient enfin un succès à la hauteur de ses prouesses techniques et comiques.

Chute en plan d'ensemble

Plans rapprochés



[1a]



[1b]



[1c]



[1d]



[2]

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 [1a]. 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) 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 [1b]. 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 [1c]. 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 [1d], entre l'engloutissement du train et la confusion interdite du général [2], 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.