

Unil

UNIL | Université de Lausanne

Section d'histoire
et esthétique du cinéma

Introduction à l'histoire du cinéma

Séance du 16 octobre 2024

LE BURLESQUE / SLAPSTICK DES ANNÉES
1910-1920 (MAX LINDER, CHARLES
CHAPLIN, BUSTER KEATON, HAROLD LLOYD)

Prof. Alain Boillat



Unil + cinémathèque suisse
UNIL | Université de Lausanne
La collaboration

Le genre comique: persistance des caractéristiques des « premiers temps » dans la période de transition 1908-1915 (logique du « tableau ») puis, dans une moindre mesure, lors de l'âge d'or du muet (1920-1928)



Seven Chances (Fiancées en folie, Buster Keaton, 1925)

← séance du 9.10.2024



Les Trois Âges (1923)

Passage de Keaton du court au long métrage: entrelacement de trois courts situés à des époques différentes, parodie de *Intolérance*

Les grands comiques de l'époque muette



Max Linder, dès 1905 en France, 1916 aux Etats-Unis



Harold Lloyd, dès 1913, coréalisateur dès 1917



Charlie Chaplin, débute en 1914



The Floorwalker (1916), avec Eric Campbell



Buster Keaton, débute en 1917 dans les films de Roscoe Arbuckle (« Fatty »), puis figure dès 1920 dans ses propres films (co-réalisateur)



(Stan) **Laurel** et (Oliver) **Hardy**, débutent en 1914/1917, duo dès 1926, surtout période du parlant

« **Le film burlesque** [...] appartient à la grande famille du cinéma comique qui se donne pour fin de divertir le public en utilisant les armes du rire ou du sourire. [...] le burlesque se nourrit **d'effets comiques inattendus et fulgurants** (gags), qui, subrepticement insérés dans le récit, créent **un univers absurde et irrationnel**. [...] Le vocable burlesque vient de l'italien *burla* (« plaisanterie »). Ce terme est utilisé, dans son acception cinématographique, dès 1910 par les Américains qui l'empruntaient au vocabulaire du music-hall britannique. Les Américains emploient aussi le mot **slapstick** (« coup de bâton »), la bastonnade constituée avec la **chute corporelle** et l'envoi de **tartes à la crème** les matériaux emblématiques du genre. »

V. Pinel, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p.40).



Le burlesque, quelques caractéristiques



Le Cirque
(Charlie Chaplin, 1928)

- Privilège accordé au surgissement dans l'instant plutôt qu'à l'inscription dans la durée: **l'attraction** (la performance, le « truc », ainsi que l'origine foraine du spectacle) y prime sur la narration (parcimonie des procédés narratifs complexes), la saynètes (fragment) sur l'arc narratif et l'inscription dans un tout.
- Un genre de la **surprise** (plus que du suspense), de **l'improvisation** (scénarisation minimale) déployé dans un espace donné: « Le burlesque doit avant tout son « merveilleux » à son étonnante ouverture à **l'imprévu** et au hasard, impossible à ramener à une quelconque maîtrise [...]; comme tous les poètes, les comiques du slapstick [...] joignent naturellement à leur goût de l'aventure des **innovations** formelles »; « Harold Lloyd est explicite: "C'était le lieu qui inspirait la comédie et, au fur et à mesure que nous tournions, nous cherchions de nouvelles péripéties" » (Petr Král, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 49 et 61).
- Situé aux antipodes de la psychologisation des personnages présents dans des genres plus légitimés inscrits dans la tradition du théâtre « bourgeois »: le burlesque, c'est « **du mécanique plaqué sur du vivant** » (Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : PUF, 1972, p.29): des gestes, des corps bien plus que des actions inscrites dans un récit.
- **Contestation de l'ordre social** par la caricature, l'irrationalité, un régime de **régression** ludique basé sur le pulsionnel plutôt que sur l'intellect, la vulgarité que sur le raffinement.
- Amoralité des comportements: protagonistes sans scrupules, volontiers sadiques.
- L'univers frénétique de la modernité: « L'agitation qui règne dans le burlesque est littéralement universelle, au point d'évoquer un authentique mouvement perpétuel dont les hommes, les objets et les animaux seraient autant de rouages. Le ressort de toute cette **fébrilité** est [...] à rechercher dans l'improvisation des acteurs » (Král, p. 71).

Aux origines du burlesque:

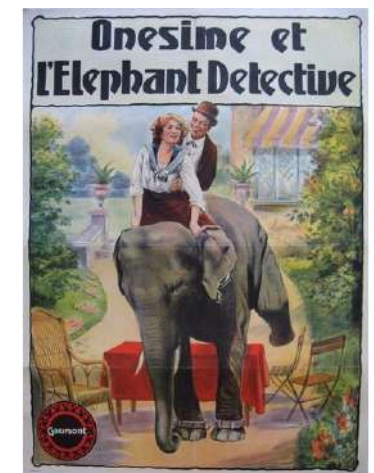
Le comique, un genre privilégié à l'époque du cinéma des premiers temps

« L'École comique française

[...] le cinéma français privilégia à ses débuts deux formules comiques: entre 1905 et 1909, la **course-poursuite**; entre 1906 et 1914, la **série organisée autour d'un personnage typé** dont le nom figure toujours dans le titre et qui conserve sa personnalité en traversant des fictions diverses sans aucun autre lien de continuité. Parmi beaucoup d'autres, on vit naître chez Pathé « Boireau », « Rigadin » et « Max » [**Max Linder**], chez Gaumont « Roméo », « Calino » et « Onésime ».

V. Pinel, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p.40.

← *L'Arroseur arrosé* des Lumière inaugure une veine comique



La sérialité dans le cinéma comique français des premiers temps (1895-1914)

« Il y aurait d'abord des scènes au sein desquelles la figure et la situation utilisées (par exemple la poursuite, la course) constituent plutôt l'invariant, et les personnages le variant (les belles-mères, les nourrices, les sergents de ville, etc.). En effet, **dès l'émergence de la pluriponctualité, la farce [...] se déploie désormais au travers d'une succession de tableaux dont l'espace est chaque fois comme « contaminé » par un même agent polluant, nocif ou destructeur : *Le Poil à gratter* (Pathé, 1907) ; [...] *Calino arroseur public* (Gaumont, 1910) ; [...]. Cette structure emprunte son principe à l'une des premières formes de sérialité au cinéma, et par ailleurs figure éminemment comique : **la poursuite, qui constitue donc l'un des invariants dominants des premières années.****

[...] Mais c'est peut-être accorder une importance excessive à ce qui n'est qu'une figure au sein d'une structure (invariant/variant) qui s'inverse progressivement avec **l'apparition des personnages récurrents**, notamment pour des questions de fidélisation du public, liées à la sédentarisation des salles. D'où l'apparition progressive de films structurés autour du personnage comme invariant (l'émergence des séries nominales : Boireau, Max, Rigadin, etc.) et de la situation/figure comme variant (une pratique sportive, artistique, une activité sociale, un rituel, etc.). »

Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », 1895, n.61, 2010. En ligne: <https://journals.openedition.org/1895/3828>

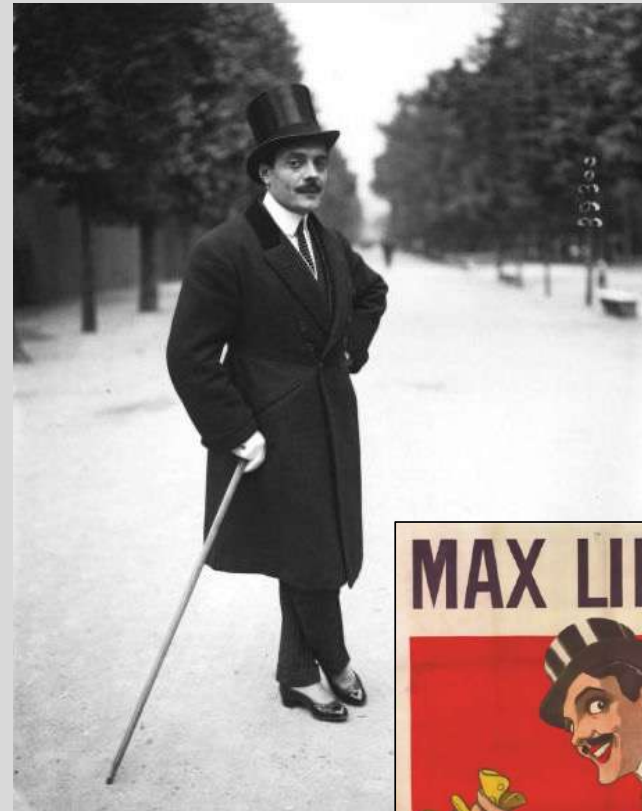
Personnages comiques récurrents, déclinés dans différentes situations/professions (séries):

- Boireau (André Deed) dès 1906 puis Rigadin (Prince) dès 1909 chez Pathé;
- Roméo (Roméo Bossetti) et Calino (Clément Mège) chez Gaumont dès 1909;
- Série des *Onésime* de Jean Durand chez Gaumont, 1912-1914 (Ernest Bourbon);
- Max (Max Linder), vedette Pathé dès 1909.

Max fait le tour du monde, Max hypnotisé, Max fiancé, Les Vacances de Max, Max au couvent,...



Max / Charlot:
deux costumes fort distincts
aux connotations opposées



Max Linder (Gabriel-Maximilien Leuvielle, 1883-1925), pionniers du cinéma burlesque

- Théâtre de boulevard, aux Variétés, mais au cinéma accent sur la pantomime
- Engagé par Charles Pathé en 1905, où il prend en quelque sorte la place laissée par André Deed (Linder est remarqué dans *Les Débuts d'un patineur*, 1907);
- Création du personnage de Max (chapeau haut de forme, moustache, costumes élégants): bourgeois galant, séducteur, sportif, pris dans des actions loufoques; l'apparence soignée, coquette, le distingue des personnages dépenaillés et clownesque de certaines autres comédies de l'époque
- Plus de 350 films entre 1907 et 1914; Linder impose ses propres conditions de production
- Première vedette de cinéma qui est populaire internationalement en 1910
- Problème de santé, accentué par l'envoi au front en 1914; gazé, il est réformé de l'armée
- En 1916, il signe un contrat avec la Essanay que Chaplin vient de quitter
- Trois longs métrages aux Etats-Unis: *Sept ans de malheur*, *Soyez ma femme*, *L'Étroit mousquetaire*.



André Deed, débute chez Méliès, « Boireau » chez Pathé puis Cretinetti (Gribouille) à l'Itala Film



De Louis Gasnier et Max Linder, 1910; dans la première scène, Charles Pathé joue son propre rôle



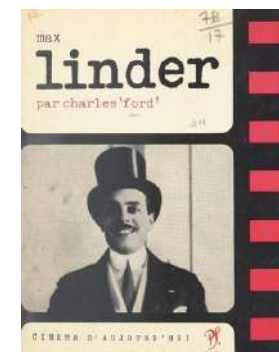
Max et la distinction: le raffinement comique de Linder comme cliché historiographique

« Le dandy [...] devait faire face à de nombreuses embûches [...], il se tirait de chaque situation scabreuse avec une bonne humeur inaltérable et une désinvolture cocasse qui lui ralliaient immanquablement toutes les sympathies. Pourtant, le comportement de Max n'était pas totalement à l'abri de quelques pointes de vulgarité; celles-ci – très rare, en vérité – ne rejoignaient jamais – même de loin! – la grossièreté des effets soi-disant comiques de ses contemporains. Max Linder qui, pour *Comoedia*, ne brillait pas par la distinction, représentait, tout au contraire, pour Ferdinand Zecca l'élégance suprême et le public avait ratifié ce dernier jugement.

L'innovation qu'il portait avec son costume, le pensionnaire de Charles Pathé la prolongeait avec son jeu scénique, tellement différent de celui de ses camarades. Formé comme eux à l'école du théâtre, il aurait dû logiquement chercher dans cette expérience les moyens de spectateurs de cinéma. Il n'en fit rien, ayant compris [...] que le cinéma, muet de naissance, se rapprochait davantage de la pantomime que de celui où le Verbe est roi.

[...] il n'obéit jamais à des considérations théâtrales. Dans les premières années de sa collaboration effective à l'établissement des scénarios – plus exactement des trames – ou plus primitivement des points de départ de l'action, il cherche très rarement son inspiration dans le vaudeville, mais il crée plutôt des saynètes à base d'observation de la nature humaine.

Charles Ford, *Max Linder*, Paris, Seghers, 1966 (coll « Cinéma d'aujourd'hui »), p.24-25.





Max pédicure (Max Linder, 1914)



Mack Sennett, « King of Comedy »

- Producteur et réalisateur découvreur de vedettes: il fait débiter devant la caméra Harold Lloyd, Buster Keaton, **Fatty Harbuckle**, Charlie Chaplin,...
- Il débute à la Biograph à New York, puis dirige les **studios Keystone** dès leur fondation en 1912 (jusqu'en 1917, soit après leur absorption par la Triangle en 1916).
- Spécialité: « *Bathing Beauties* » et comédie slapstick « *Keystone Cops* »



« Il est vrai que pour notre regard non exercé, une comédie Keystone donne d'abord une impression confuse de vitesse vertigineuse, de courses, sauts, de gesticulations sauvages, mais que l'on regarde ces films plusieurs fois, en tentant de s'adapter à leur rythme, et [on constate que] le jeu des gestes [...] forme un système de mime savant et précis, qui n'est pas si différent de celui d'un ballet classique. »

David Robinson, *Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 79.



Luke, Fatty Arbuckle et Mabel Normand dans le film *Fatty and Mabel Adrift* (1916).

A MUDDY ROMANCE (1913)

When Sennett found out that Echo Lake near his studio was about to be drained, he promptly corralled cameras, actors, costumes and Cops and told them to get down and dirty before he'd figured out the plot of the picture. This created a Keystone legend that's often used to characterize the madness of the entire studio.

A Muddy Romance (Mack Sennett, 1913)



DVD « Slapstick Encyclopedia » vol.1-2, Image Entertainment (2002).



Harold Lloyd (1893-1971)



- Sur les planches dès son plus jeune âge (acteur, prestidigitateur)
- Petit rôle à la Edison Co et la Universal;
- Découverte par le producteur Hal Roach: une centaine de bandes entre 1915 et 1917
- Dès 1917: série avec le personnage de « Lonesome Luke », héros avec chapeau de paille et lunettes (sans verre) qui, optimiste et téméraire, surmonte sa timidité et les obstacles physiques pour conquérir une brave jeune fille issue d'un milieu socialement supérieur au sien.
- Dès 1920, passage aux longs métrages.
- Contrôle financier des films par l'acteur, l'une des grandes fortunes de Hollywood dans les années 1920.

Monte là-dessus (*Safety Last*, Fred Newmeyer et Sam Taylor, prod. Hal Roach – Pathé Exchange), avec Harold Llyod (Harold) et Mildred Davis (Mildred)



Le 4^{ème} des 18 longs métrages avec Llyod, le plus célèbre en raison de son dernier tiers dédié à l'ascension d'un gratte-ciel (tournage dans des extérieurs réels), qui provoque le vertige et exhibe la performance acrobatique du personnage (Llyod doublé par un cascadeur dans les plans d'ensemble) respectée au niveau spatial et temporel.

« Ascension » comme mythe américain de la réussite: Harold, vendeur dans un grand magasin mais se faisant passer pour un chef auprès de sa fiancée, y est poussé malgré lui, étage par étage; un homme ordinaire dans une situation extraordinaire, spectacularisée dans la diégèse.





"Mother, Mildred has promised to come to the city, and marry me - Just as soon as I've made good."



"Let's give the boy a chance - Think of the publicity in the newspapers - The De Vore Department Store will be all over the front pages."



Safety Last (1923)

***Safety Last* (1923)**

Actions à l'intérieur/à l'extérieur du gratte-ciel
Raccords précis sur des gros plans



Chronologie de la vie/de l'œuvre de Charlie Chaplin (1889-1977)



Naissance et jeunesse à **Londres** de Charles Spencer Chaplin, parents acteurs de music-hall; déception professionnelle de la mère Hannah, alcoolisme, internement à l'asile psychiatrique; orphelinat avec son frère Sydney

Compagnie de vaudeville de Fred Karno (gags, pantomimes, cirque) dès 1908, tournée américaine dès 1911; il la quitte fin 1913; **costume du « tramp »** (vagabond, Charlot) dès son deuxième film [star: Mabel Normand], *Mabel Strange Predicament* (puis *Kid Auto Races at Venice*, sorti peu avant).

Engagement par la **société Keystone dirigée par Mack Sennett**, puis jusqu'à 1921 par différentes compagnies successives

Shoulder Arms (Charlot soldat), 1918

Il cofonde la **United Artists** en 1919

The Kid (1921), premier long métrage

Les Temps modernes (1936), *Le Dictateur* (1940)

Années 1950: ressortie en salles de films muets, à commencer par *Goldrush* dans une version sonorisée (mais accès très limité à sa filmographie, dont il contrôle la diffusion)

Dans le cadre de maccarthysme, son visa américain lui est retiré à l'issue d'un procès pour sympathie communiste; il s'installe en Suisse en 1952

Monsieur Verdoux (1947): premier long métrage dans lequel il joue le rôle principal sans être Charlot

La Comtesse de Hong-Kong (1967): son dernier film, le seul à avoir été tourné en couleurs.



Un personnage qui veut s'imposer à l'image
(*Kid Auto Races at Venice*, 1914, produit par Sennett, Keystone)



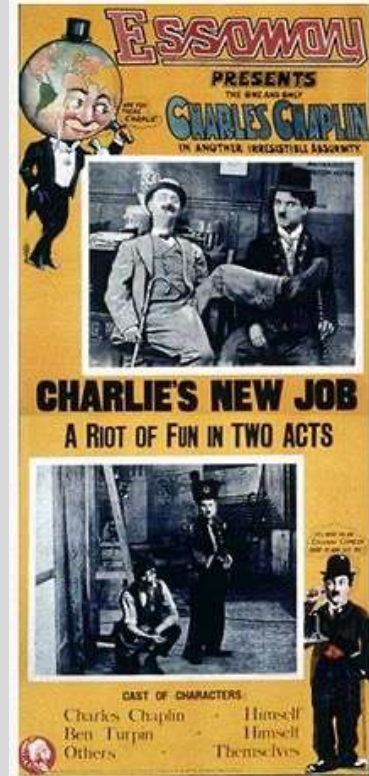
« Si on peut supposer que l'interprétation symbolique donnée par Chaplin et son staff publicitaire sur le personnage du Vagabond est née après coup, certains traits n'en étaient pas moins évidents dès le départ: le chapeau melon, la canne, le nœud papillon et la moustache taillée de près indiquaient une prétention courageuse mais inefficace à la dignité de la petite bourgeoisie ».
David Robinson, *Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 82.



Between Showers (1914)

La carrière de Chaplin en fonction des compagnies

- **1914 Keystone**. Salaire de 150 \$ par semaine.
- **1915 Essanay**, dès *His New Job/Charlot débute*. A partir de cette période, il met en scène tous ses films. Il exige de travailler les rushes sur des tirages positifs. 1250 \$ par semaine.
- ⇒ **1916-17 Mutual**, contrat pour 12 films. 10'000 \$ par semaine + 150'000 \$ à signature du contrat. « Personne au monde, sinon un roi ou un empereur, n'avait gagné seulement la moitié de ce salaire » (Robinson, p. 116). Participation financière à la société Lone Star Studio.
- **1918 First National** (fondée en 1917 par des distributeurs): 125'000 \$ par film de 2 bobines; indépendance de Chaplin à la réalisation. Tournage à deux caméras, avec second négatif. Construction d'un nouveau studio.
- Dès février **1919: United Artists** : société de distribution/production fondée par Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford et D.W. Griffith. Premier film de Chaplin pour cette compagnie: *A Woman of Paris* (1923) ← [séance du 25.09.2024](#)
- Chaplin est la principale figure de résistance au 100% parlant → [séance du 27.11.2024](#)
Après *Le Dictateur* (1940): quatre films jusqu'en 1967 (*La Comtesse de Hong-Kong*).



1^{er} film à la Keystone, 1915, Chaplin scénariste et réalisateur

« Le personnage de Charlot a suivi, des premières bandes de la Keystone à *La Ruée vers l'or* et au *Cirque*, **une évolution qu'il faut bien qualifier de morale et de psychologique**. Le premier Charlot est un être plutôt méchant distribuant force coup de pieds à ses protagonistes dès que ceux-ci ne sont pas en position de les lui rendre. [...] Peu à peu, le personnage « s'améliore », mais il restera encore et longtemps équivoque. [...] C'est ainsi que dans *La Ruée vers l'or*, Charlot est devenu entièrement bon. Ses mésaventures ne tombent jamais sous le coup d'une condamnation morale, toutes au contraire en font une victime, provoquent même parfois plus que de la sympathie: de la pitié. Charlot est arrivé là au terme de son évolution, dont on peut d'ailleurs estimer qu'elle ne représente pas le meilleur de son œuvre. »



In the Park (Charlot dans le Parc, Essanay, 1915)

André Bazin, « Landru, Charlot, Monsieur Verdoux », *DOC*, n.6, 1948, repris dans Hervé Joubert-Laurencin (éd.), *Écrits complets*, Paris, Macula, 2018, p. 401.

Jusqu'aux *Lumières de la ville* (1931), Chaplin est dans l'ensemble resté fidèle à [s]a méthode [...], travaillant presque sans script et construisant ses histoires au fil des tournages, au gré des improvisations et des répétitions filmées, véritables brouillons vivants. Cette place de l'improvisation dans le processus de création ne doit pourtant pas occulter le rôle de la réflexion, de la discussion et de l'écriture, ni nous conduire à une interprétation spontanéiste de l'art du cinéaste.

Grâce aux archives mises à disposition par la famille Chaplin, David Robinson a pu rendre compte des phases préparatoires de plusieurs films [...]. Il y apparaît que si l'improvisation reste jusqu'aux parlants une technique de base, les scénarios, même de courts métrages, étaient beaucoup plus préparés qu'on pense. On peut même dire que dès la *Keystone*, une certaine recherche scénaristique fut la marque distinctive des comédies réalisées par Chaplin lui-même, par comparaison avec le slapstick à la fois plus stéréotypé et aléatoire de Mack Sennett [...]

Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Paris : Cerf, 1999, p.66 et 69



ESSANAY

The Essanay Film Manufacturing Company (1907-1918)
George Kirke Spooore et Gilbert M. Anderson

Work (Charlot apprenti, 1915)



Avant l'arrivée de Charlot...



Interconnexion d'espaces non directement adjacents (sons virtuels, impact de l'explosion)

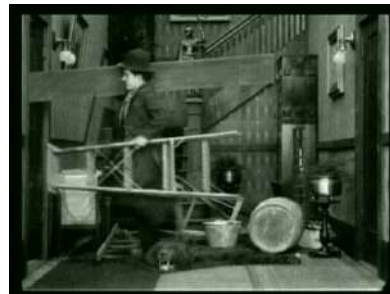


Les portes en bord-cadre: passage « naturel » à l'espace diégétique adjacent



Work (Charlot apprenti, 1915)

Coïncidence des frontières diégétiques avec celles du cadre



Espace du travail

Espace intermédiaire du hall

**Cuisine: espace
prohibé de l'intimité
bourgeoise**



Sons virtuels (inaudibles mais postulés dans la diégèse)



Le récit (ou l'action) procède du lieu (d'un décor à deux étages)

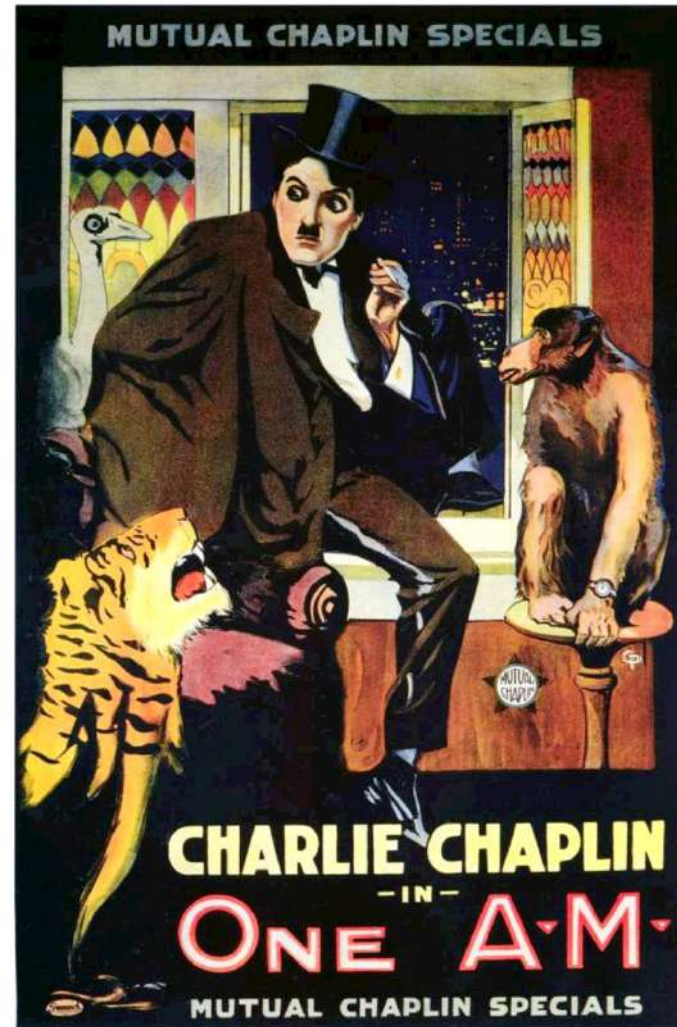


« Mr Chaplin se fichait complètement du chef de rayon en tant que type – il s'intéressait uniquement aux possibilités qu'offrait l'escalator pour créer les incidents les plus drôles ».

Terry Ramsaye cité par Robinson, p. 121.



Charlot chef de rayon
(*The Floorwalker*, Mutual, 1916)



One A.M. (Charlot rentre tard), Mutual, 1917





One A.M. (Charlot rentre tard), Mutual, 1917

Des raccords « dans l'axe » visant à se rapprocher temporairement du personnage (raccord de mouvement) en maintenant un rapport frontal à la scène



En raison des très nombreuses prises réalisées par Chaplin pour développer l'action au tournage, il existe des versions différentes du montage de ses bandes.

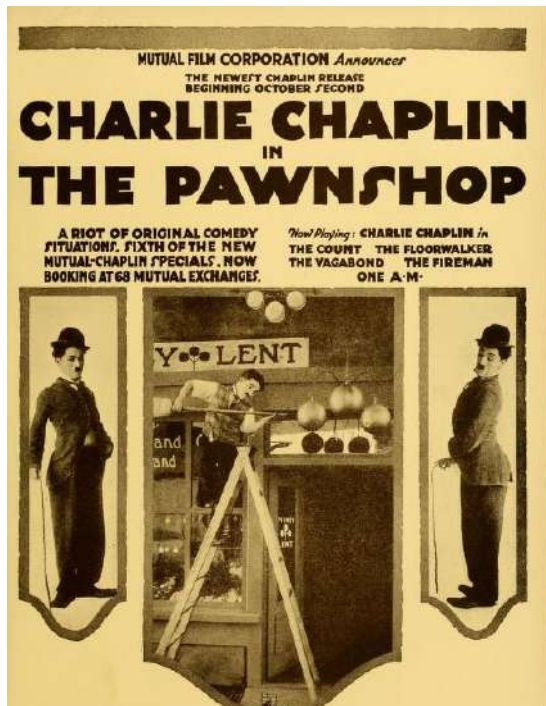
« *Charlot rentre tard* [...] était une démonstration de virtuosité si audacieuse qu'après coup Chaplin confia à ses collaborateurs : "Encore un comme ça et au revoir Charlot". C'est un numéro d'acteur en solo, joué presque tout au long des deux bobines dans un décor unique. Le costume de vagabond a fait place à un élégant costume du soir, avec chapeau du soir et cape. [...] Les batailles qui suivent, où les adversaires sont les meubles d'une maison élégamment et surabondamment décorée, se transforment en un cauchemar comique, une série de variations avec un crescendo magnifiquement structuré. Les archives de ce film nous montrent la peine que prend Chaplin pour jouer telle scène apparemment très simple, comme une glissade sur un tapis, et la quantité de prises parfois nécessaires pour obtenir celle qui sera parfaite »

David Robinson, *Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 124



A l'étage: aux prises avec un lit pliable; une finale dans la baignoire





CHARLOT usurier



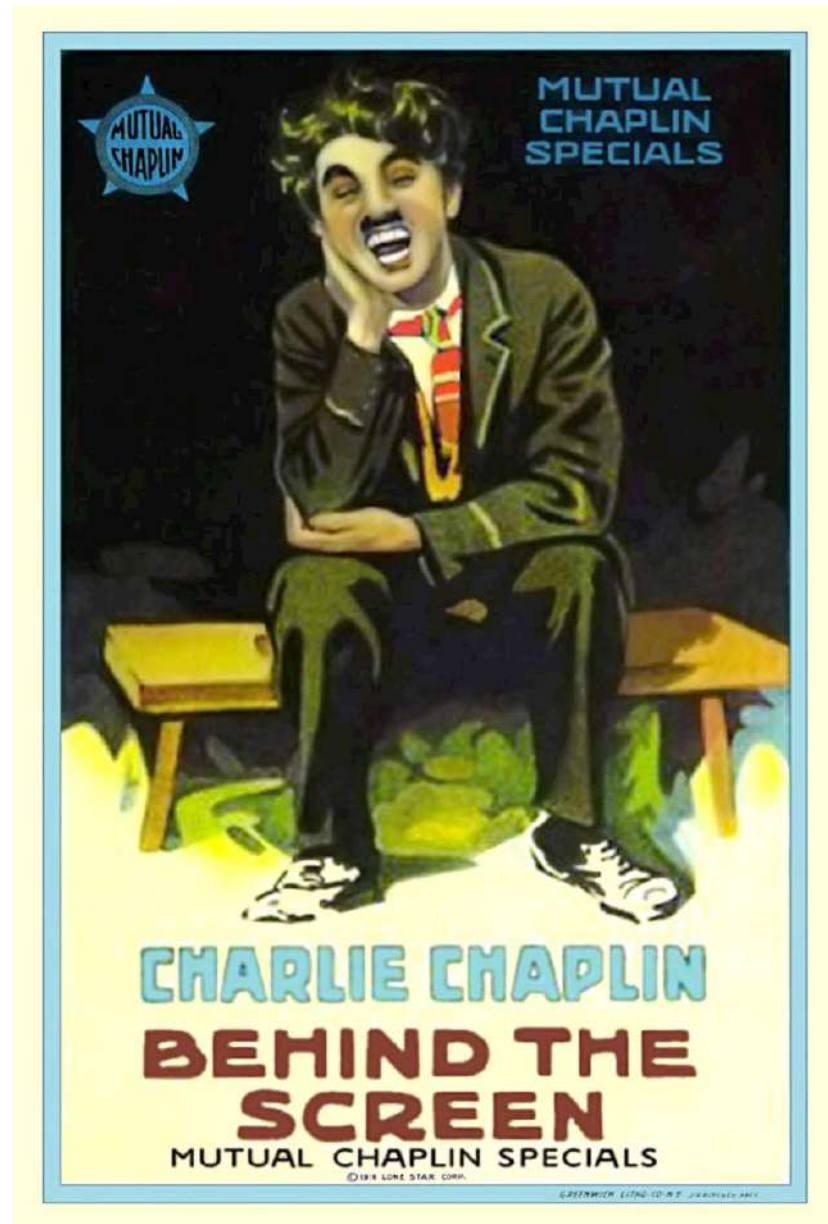
Un monde d'objets

Un environnement égocentré de manière régressive

« [U]n trait fondateur de la personnalité de Chaplin à l'écran: « la subordination du reste de l'univers à ses besoins purement personnels ».

David Robinson, *Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 78 (citation de Walter Kerr, *The Silence Clowns*, 1975)



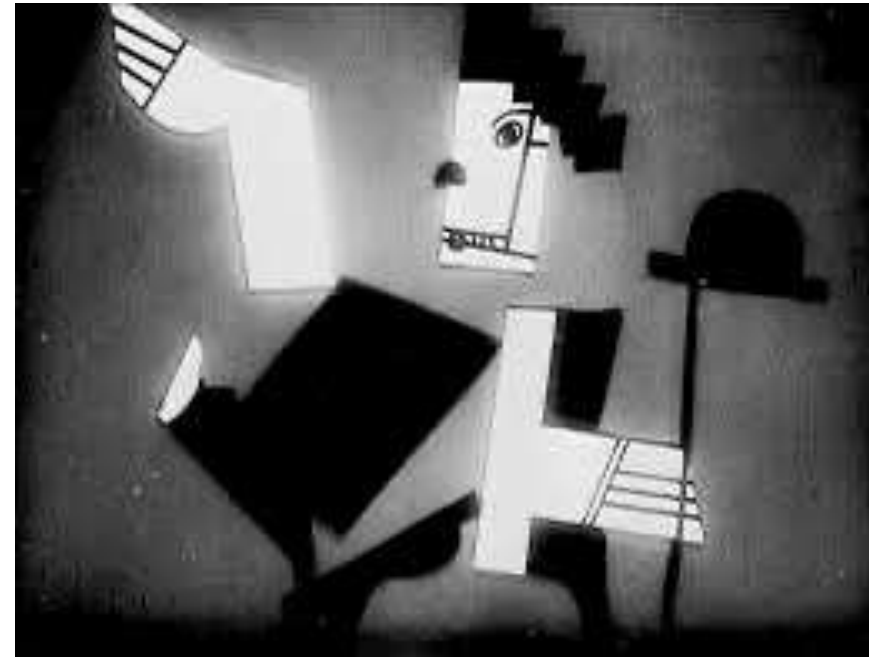


*Charlot fait du cinema
(Behind the Screen Charlie
Chaplin, 1916)*

Edna Purviance (« The Girl »)







Le Ballet mécanique (Fernand Léger, 1924), film emblématique de l'avant-garde française des années 1920

→ séance du 23.10.2024 (« impressionnisme » français)





Une popularité faramineuse: Chaplin en visite à Londres en 1921





Chaplin's
WORLD



Modern
Times
Les Temps
modernes
1936

65215 mètres de pellicule
POUR UN FILM DE 2477 mètres
213,261 mètres de film (1936) - 8,126

LENDI 20 OCTOBRE 2014
à 14h00 - 16h00 - 18h00
à 19h00 - 21h00 - 23h00
à 24h00 - 26h00 - 28h00
à 30h00 - 32h00 - 34h00

Complément de la Banque CRÉDITAG 2, Av. des
Lettres - 69001 Lyon
6 semaines complètes
à 17 euros/mètre
à 8 euros/mètre







Buster Keaton (1895-1966), « l'homme qui ne rit jamais » (« *old stone face* »)

Keaton débute dans les films de Fatty Arbuckle, puis passe à la réalisation de courts métrages dont il est le protagoniste (*La Maison démontable/One Week*, 1920; *Malec chez les Indiens/The Paleface*, 1922; *Frigo à l'Electric Hotel/The Electric House*, 1922);

Premiers longs métrages: *The Three Ages* (1923), *Our Hospitality* (1923), *Sherlock Jr.* (1924),...

– Sobriété du jeu, caractérisé par une grande impassibilité (indifférence et flegme associé à une allure rêveuse, lunaire), des mimiques minimalistes pour l'époque, une fixité soulignée du regard (par ex. pour scruter l'horizon), une rigidité corporelle, une absence de complicité avec le spectateur

– Performances acrobatiques exceptionnelles (souvent ses personnages pratiques des sports): « Mais ce qui frappe dans ces performances ce n'est pas tant leur valeur athlétique que l'aisance physique [...]: Buster déploie, lui, une énergie toujours égale, un effort jamais essoufflé » (J.P. Lebel, *Buster Keaton*, Paris, EU, 1964, p. 21).

– *Le Mécano de la Générale (The General, 1926)*: la performance physique et la virtuosité technique pose également les bases du cinéma d'action.



La Croisière du Navigator (*The Navigator*, Buster Keaton et Donald Crisp, 1924)



Personnage de bricoleur, de technicien, qui s'empare d'un monde industriel a priori hostile; les huis clos sont des machines (locomotive, navire, maison hyper-technologique, etc.).

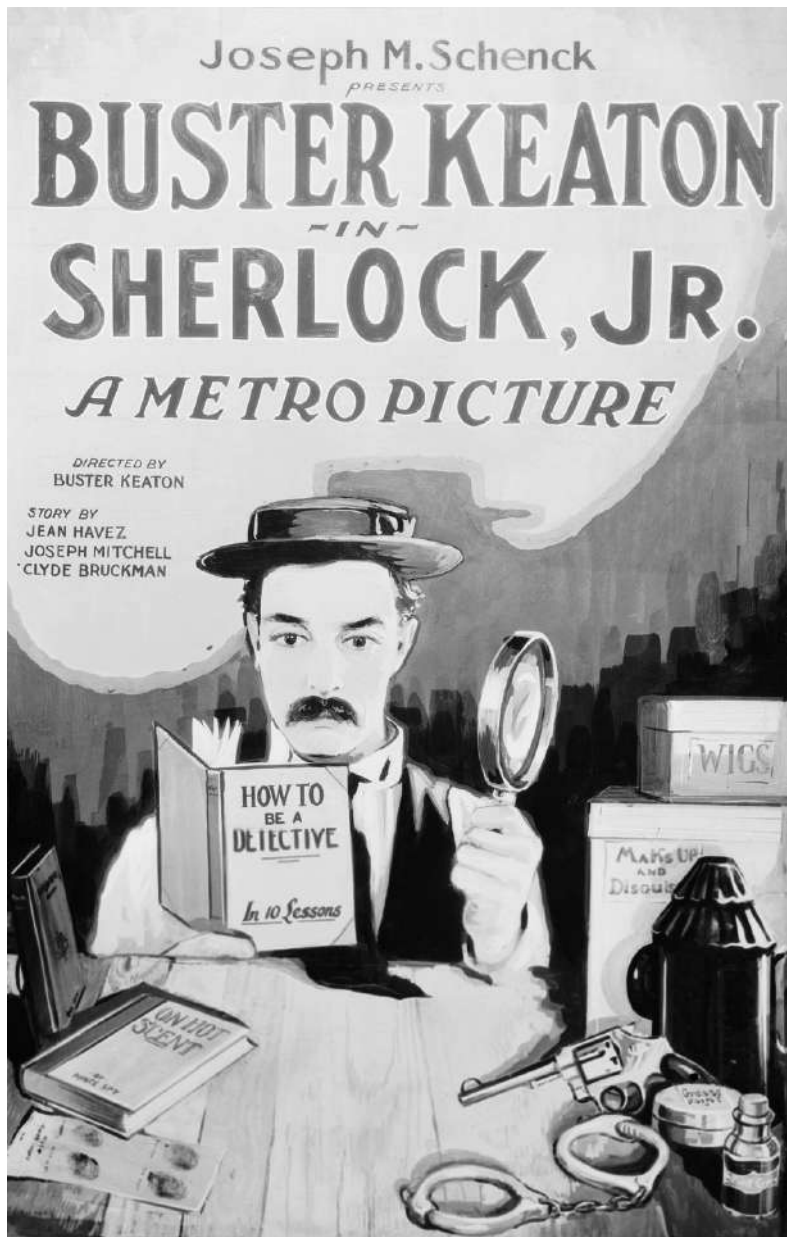


La Croisière du Navigator (The Navigator, Donald Crisp et Buster Keaton, 1924, MGM)

« Quatrième long métrage de Keaton. Sa maîtrise de la mise en scène est maintenant totale et ce huis-clos, ouvert seulement sur une multitude de danger possible, stimule au plus haut point son génie de géomètre et de chorégraphe. Le couple de héros n'est pas seulement en lutte avec les objets mais se trouve plongé dans un univers entièrement hostile. [...] La peur ressentie par les personnages inspire au cinéaste ses plus beaux gags. »

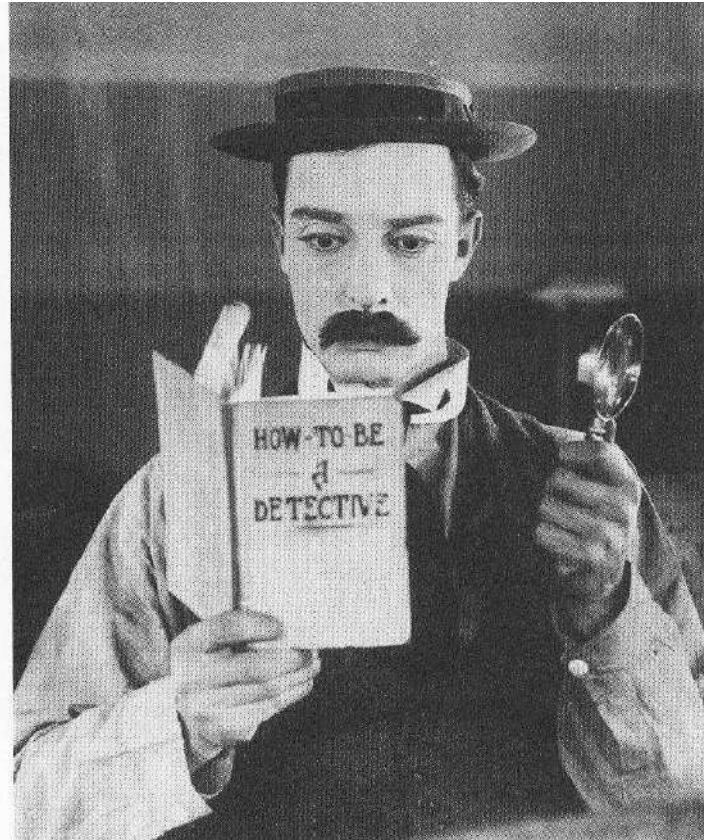
Jacques Lourcelles, *Dictionnaires des films*, Paris, Bourquins, 2022, p. 297.





DANS

Sherlock Junior (1924), Buster Keaton joue le rôle d'un projectionniste qui s'échappe d'une réalité insatisfaisante en s'incorporant mentalement dans le film (intitulé *Hearts and Pearls*) défilant sur l'écran de la salle de cinéma dont il est l'employé (fig. 1 et 2). L'écran se transforme alors en surface de projection d'un rêve issu de fantasmes nourris par sa soif de reconnaissance sociale et affective. Le rêve de celui qui aspire à devenir grand détective se transforme littéralement en un film-dans-le-film qui reconstruit, à partir des données de la vie réelle du héros, une réalité corrigée, améliorée, sublimée par les forces du désir inconscient¹.



pavillon
une revue de scénographie/scénologie n°1 - juin 2007

L'illusion de réalité
à l'épreuve de la scène
théâtre, cinéma et rêve
dans *Sherlock Junior*
de Buster Keaton

Mireille Berton

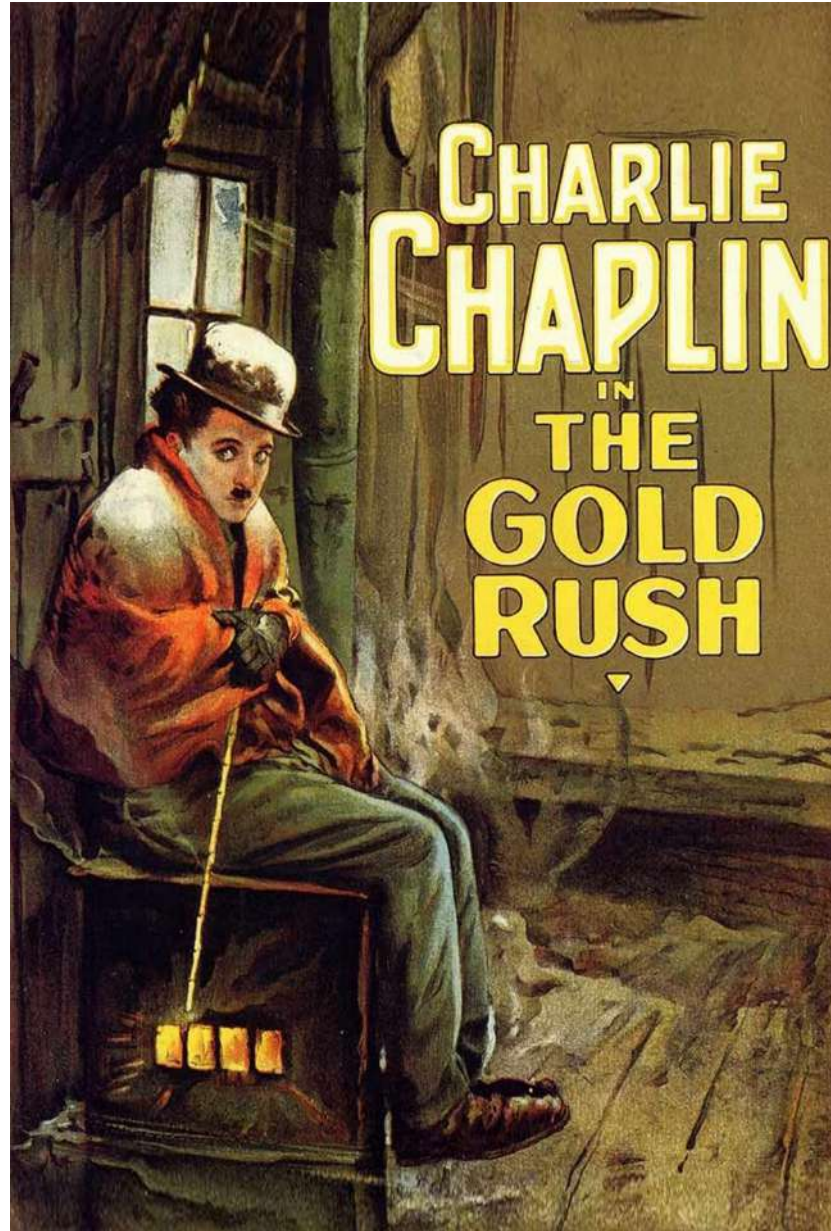


Un héros momentanément aux prises avec la discontinuité intrinsèque du médium: *Sherlock, Jr.* (Buster Keaton, 1924)



Sommé de suivre le rythme d'un montage cut qui le menace à tout moment d'expulsion, il se doit donc de trouver son équilibre à l'intérieur de chaque paysage qui se métamorphose brusquement dans un enchaînement totalement immotivé du point de vue narratif (fig. 7). Sorte de mise à l'épreuve de sa résistance à l'univers filmique, ce bref passage constitue en dernier lieu une forme de rite d'initiation imposé à l'intrus comme condition à son assimilation définitive au film *Hearts and Pearls*.

Mireille Berton, «L'Illusion de réalité à l'épreuve de la scène : théâtre, cinéma et rêve dans *Sherlock's Junior* de Buster Keaton», *Pavillon. Une revue de scénographie/scénologie*, n°1, juin 2007, p. 6-17.



1925