

THÉÂTRE ET ARTS DU SPECTACLE | DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Buster Keaton

Pièce [dé]montée

N° 346 – Janvier 2021

TEXTE ET MISE EN SCÈNE
DE MARCIAL DI FONZO BO
ET ÉLISE VIGIER

REMERCIEMENTS

Les auteures remercient chaleureusement l'équipe de création, en particulier Marcial Di Fonzo Bo et Élise Vigier, ainsi que Virginie Pencole.

Pour mieux visualiser les images du dossier, vous avez la possibilité de les agrandir (puis de les réduire) en cliquant dessus.

Certains navigateurs (Firefox notamment) ne prenant pas en charge cette fonctionnalité, il est préférable de télécharger le fichier et de l'ouvrir avec votre lecteur de PDF habituel.

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

Directeur artistique

Samuel Baluret

Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

Comité de pilotage

Bruno Dairou, directeur territorial,
Canopé Île-de-France

Ludovic Fort, IA-IPR lettres,
académie de Versailles

Anne Gérard, déléguée aux Arts

et à la Culture, Réseau Canopé

Jean-Claude Lallias, conseiller

théâtre, Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN lettres-théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR lettres-

théâtre honoraire et des représen-

tants des directions territoriales

de Réseau Canopé

Coordination

Marie-Line Fraudeau,

Céline Fresquet, Loïc Nataf

Auteurs du dossier

Isabelle Evenard, professeure
de lettres

Sophie Vittecoq, professeure
de lettres-histoire

Directeur de « Pièce (dé) montée »

Jean-Claude Lallias

Coordination éditoriale

Céline Fresquet

Secrétariat d'édition

Aurélien Brault

Mise en pages

Aurélie Jaumouillé

Conception graphique

Gaëlle Huber

Isabelle Guicheteau

Illustration de couverture

Virginia Fox et Buster Keaton dans
The Electric House de Buster Keaton
et Edward F. Cline, 1922.

© Everett Collection/Bridgeman
Images

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-05388-6

© Réseau Canopé, 2021

(établissement public

à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Buster Keaton

PIÈCE [DÉ]MONTÉE N° 346 – JANVIER 2021

Texte et mise en scène: Marcial Di Fonzo Bo et Élise Vigier

Avec: Louis Benmoktar, Michèle Colson, Samy Caffonnette,
Pierre Bidard, May Hilaire

Musique originale: Étienne Bonhomme

Costumes: Pierre Canitrot

Décors: ateliers de la Comédie de Caen

Sommaire

- 5 Édito
- 6 Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit!
 - 6 Qui est Buster Keaton ?
 - 8 Le cinéma muet et le burlesque de Buster Keaton
 - 10 Mettre en scène au théâtre la fabrication d'un film
- 14 Après la représentation, pistes de travail
 - 14 Entre le théâtre et le cinéma (en passant par quelques autres arts)
 - 20 Entre la biographie et la création d'une légende
- 25 Annexe
 - 25 Annexe 1 | L'artiste Buster Keaton
 - 26 Annexe 2 | Liens pour revoir des extraits de films
 - 27 Annexe 3 | Associer un moment à une phrase du spectacle

Édito

Isabelle Evenard
Professeure de lettres

Sophie Vittecoq
Professeure de lettres-
histoire

Avec *Buster Keaton*, Marcial Di Fonzo Bo et Élise Vigier poursuivent l'hommage et la mise en lumière d'artistes fondateurs du cinéma. De même que *M comme Méliès* (Molière de la meilleure création « Jeune public » 2019), ce nouveau spectacle explore les liens entre l'artisanat du théâtre et celui du cinéma des premiers temps. Artiste majeur de l'âge d'or du burlesque américain, reconnu surtout pour sa filmographie des années 1920, Buster Keaton n'est pas seulement « l'homme qui ne sourit jamais » ; acteur, acrobate, cascadeur, scénariste, réalisateur, monteur de ses propres films, il crée un monde poétique, où on survit à l'hostilité du monde et aux pires catastrophes. Buster Keaton est un athlète extraordinaire à l'imagination sans limite, qui joue avec l'espace et les objets. Aussi, cette nouvelle création met l'acteur au centre, dans une scénographie qui donne à voir la fabrication concrète du cinéma et de ses gags.

Les activités proposées dans ce dossier visent, avant la représentation, à familiariser les jeunes spectateurs avec Buster Keaton, avec l'art du burlesque et avec le cinéma muet. Elles amènent aussi à s'interroger sur la façon dont le théâtre peut représenter, sur un plateau, le cinéma en train de se faire. Après la représentation, on analysera les moyens choisis par les metteurs en scène pour montrer cette fabrication et pour figurer cet inventeur génial qu'est Buster Keaton.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

Qui est Buster Keaton ?

Le spectacle *Buster Keaton* de Marcial Di Fonzo Bo et Élise Vigier se présente comme un hommage à l'artiste et à son univers. Les élèves vont, dans cette première partie, découvrir l'artiste et le personnage qu'il a construit dans les années 1920.

L'ARTISTE

Buster Keaton est tout à la fois :

- cascadeur. Dès son plus jeune âge, ses parents l'utilisent pour des cascades spectaculaires dans leurs spectacles ;
- inventeur du burlesque, même s'il demeure moins célèbre que Charlie Chaplin ;
- scénariste et metteur en scène de ses films.

À la manière de la pièce qui est écrite avec des interviews, des articles et des pancartes de films, demander aux élèves de raconter une vie d'artiste au théâtre.

À partir des documents fournis en annexe 1, raconter le parcours artistique de Buster Keaton dans les années 1920 en tableaux vivants muets et en pancartes.

Pour commencer, par groupe de 4/5 élèves, dresser une chronologie de la vie de l'artiste.

Lister les œuvres tournées dans les années 1920 en les classant par genre (courts, moyens ou longs-métrages).

Ensuite, distinguer les événements qui lui ont permis de devenir l'acteur qu'il a été.

Avec cette sélection, rédiger les pancartes et créer les tableaux vivants.

Chaque groupe présente ses propositions à la classe.

En travaillant sur la vie de Buster Keaton, les élèves retrouveront des informations sur sa formation de cascadeur très jeune car enfant de la balle avec un corps acceptant toutes les acrobaties. Il devient, dès les années 1910, le réalisateur, le scénariste et l'acteur des films pour d'autres ou pour lui-même. Il participe aussi au montage de ses œuvres. Il tourne de nombreux courts, moyens et longs-métrages. Ceux qui connaissent le plus grand succès datent des années 1920.

The Cameraman, Buster Keaton, 1928, Newsreel Camera.
© Everett Collection/BridgemanImages

LE PERSONNAGE

Demander aux élèves de faire une collection de photographies de Buster Keaton dans différents films. Puis les classer pour faire émerger les constantes.

Buster Keaton est appelé « l'homme qui ne sourit jamais » car il présente un personnage sérieux. Pour chacun de ses films, il porte un costume trois-pièces, des chaussures vernies et un canotier, soulignant une élégance et une rigidité qui appuie la figure qui peut sembler « triste » de son personnage à succès. Les gags naissent de son physique qui évolue dans un espace hostile pour dessiner un monde chaotique, burlesque, cruel et drôle. Il travaille chaque scène avec une grande précision, une grande minutie.

Le propre du cinéma muet est la communication non-verbale comme les mimiques et le travail sur les cadrages. Il s'agit maintenant d'éprouver l'expressivité de « l'homme qui ne rit jamais ».

On demande aux élèves de réagir à une action avec un minimum de moyens comme un seul élément du visage ou du corps qui bouge. Le masque peut, ici, devenir un élément de jeu essentiel puisqu'il nous fait paraître sans sourire, sans rire.

Trois élèves sur scène vont devoir répondre aux différentes consignes de l'animateur, mais en ne jouant qu'avec leur visage, sans jamais sourire, rire. Les gestes doivent être précis et réfléchis.

Le corps doit garder la même position en évitant au maximum d'être trop de profil par rapport aux spectateurs. Consignes :

- quelqu'un vous appelle, vous cherchez des yeux qui c'est ;
- vous cherchez à montrer quelque chose à quelqu'un ;
- vous essayez de voir ce que font les personnes qui sont devant vous ;
- vous essayez d'appeler quelqu'un le plus discrètement possible...

Six élèves sur scène tirent au sort un des états ci-dessous. Ils miment ce dernier en ne jouant qu'avec leur corps, sans jamais sourire, rire. Les gestes doivent être précis et réfléchis :

- la fatigue ;
- l'excitation de voir une personne attendue ;
- l'attirance pour quelque chose ;
- la fatigue de quelqu'un ;
- l'intérêt pour ce qui l'entoure ;
- l'indignation devant une injustice.

Buster Keaton, dans son art, donne à voir un personnage *a priori* sans expression où le mystère du corps résiste. Tout est dans le regard fixe ou vacillant et voilé. Son jeu est mesuré, son visage de marbre, volontiers silencieux, alors que son corps évolue à des rythmes très différents.

Observer les photographies de couple qui composent le dossier du spectacle : www.comediedecaen.com/wp-content/uploads/2020/07/BUSTER-KEATON.pdf

Remplir le tableau ci-dessous.

	PHOTO 1	PHOTO 2	PHOTO 3	PHOTO 4	PHOTO 5
Lieu de l'action					
Posture des corps					
Vêtements portés					
Regards échangés					
Ce qui est dit du couple					

Buster Keaton est un « acrobate du cœur ». Il est toujours question d'amour, c'est la quête ultime de ses films. Le couple est toujours présent.

Dans les quatre premières photographies du dossier, on observe des couples dans des situations post-traumatiques. Leur regard ébahi, leur posture acrobatique ou leurs vêtements détrempés montrent une « moitié » qui symbolise la bouée de sauvetage, l'abri. L'amour devient une force supplémentaire pour affronter le monde chaotique rencontré par Buster Keaton et la femme qui l'accompagne. Il peut, alors, se permettre toutes les audaces.

La dernière photographie, dans un esprit plus romantique souligne que le couple permet d'aller vers un idéal inatteignable. Il dessine une conquête pudique du cœur d'une femme à l'aide de soupirs, d'yeux doux expressifs et de rebondissements.

Dans le magazine *Cinéma 66*, n° 105, paru en avril 1966, on peut lire: « En 1924, Buster Keaton demande à Robert Sherwood d'écrire un scénario pour lui. L'histoire tourne autour d'un gratte-ciel en construction. Le personnage joué par Buster Keaton est chargé de l'ascenseur qui transporte le long des étages les maçons, poseurs de briques et charpentiers. Un jour, la jolie fille de l'architecte [...] accepte la timide invitation, du héros, de l'emmener au sommet de la construction pour admirer la vue. [...] Il se rend compte que l'ascenseur ne marche plus [...] au moment où ils s'apprêtent à descendre. [...] Ils sont prisonniers, isolés, au cœur de la plus grande ville du monde. C'est l'hiver [...] »

Rédiger le script du film qui permettra d'imaginer comment le couple va pouvoir se sortir de cette mauvaise posture. Lire, pour les volontaires, la proposition imaginée.

Il s'agira ici, pour les élèves, d'inventer une suite de texte en s'autorisant toutes les solutions. Ils tiendront compte néanmoins de ce qui a été vu dans les activités précédentes comme :

- la formation d'acrobate de Buster Keaton ;
- la séduction, élément important de ses films ;
- le rôle de la moitié qui lui donne la force d'accomplir tout ce qui est possible pour vaincre les obstacles posés par le modernisme.

Rédiger un script se fait avec le modèle suivant :

Séquence 1 (= un lieu, un instant) : jour/nuit ; intérieur/extérieur ; lieu de l'action.

Nom des personnages présents dans cette séquence.

Description des gestes faits.

Rédaction de la (des) pancarte(s) qui est (sont) dans cette séquence.

Pour information, Buster Keaton et Robert Sherwood n'ont jamais trouvé de solution efficace et surprenante pour descendre de ce gratte-ciel.

Le cinéma muet et le burlesque de Buster Keaton

DÉFINIR LE BURLESQUE

Keaton fait partie de ce qu'on appelle l'« âge d'or » du cinéma burlesque américain, dont les principaux autres représentants sont Charlie Chaplin et Harold Lloyd. Pour préparer les élèves à repérer les références ou l'utilisation d'un registre burlesque au cours de la représentation, ces activités permettront de construire peu à peu une définition du terme.

Regarder ces extraits de films de Buster Keaton. Demander aux élèves de noter ce qui les a fait rire après chaque visionnage. À la fin, faire un tour de parole où chacun propose un élément noté, jusqu'à ce qu'on ait épuisé les remarques. Les noter au tableau au fur et à mesure en les organisant.

- *Le Cameraman*, de 23 min 45 s à 27 min 50 s (au début de la séquence, le personnage attend qu'une jeune fille dont il est amoureux lui téléphone pour faire une promenade) : www.dailymotion.com/video/x207wb7 ;
- *Sherlock Junior*, de 35 min 40 s à 39 min 30 s : www.youtube.com/watch?v=JRXkAhMYKEc&ab_channel=ViniciusHenrique ;
- *La Maison démontable* : <https://interne.ciclic.fr/misterfrise/frises/burlesque-pe.html#8>.

- À l'issue de l'activité, il est probable qu'on aura abordé les points essentiels qui définissent le burlesque :
- succession de gags et de scènes comiques. Une scène fondamentale : la course-poursuite ;
 - mise à l'épreuve d'un corps athlétique et virtuose ;
 - difficulté à maîtriser le monde (l'espace, le temps, son propre corps, les autres, les objets) et à être efficace. Maladresse permanente. Confrontation à l'adversité ;
 - personnalité décalée du héros ;
 - persévérance pour réussir malgré les échecs ;
 - défi permanent à la logique, absurdité. Malgré les difficultés, réussites tenant du merveilleux ;
 - un monde violent et dangereux où on survit à des catastrophes.

UN CORPS DANS UN ESPACE

Buster Keaton, dans son autobiographie, disait au sujet de ses cascades : « On m'a appelé acrobate, je pense que c'est à moitié vrai. Évidemment, j'ai appris à tomber quand j'étais petit [...]. J'ai aussi appris quelques trucs acrobatiques comme le saut périlleux arrière et d'autres trucs simples. Mais tout le monde pouvait se rendre compte que je n'étais pas un acrobate professionnel. Ce que je sais, c'est contrôler mes muscles. Quand vous vous trouvez en train de voler dans les airs, votre tête est votre gouvernail, c'est elle qui indique la direction que vous allez prendre. »

Demander aux élèves de s'interroger sur l'art de la chute chez Buster Keaton. Observer les liens ci-dessous et dresser la typologie des différentes cascades de Buster Keaton :

- www.mysterieuxetonnants.com/les-plus-grandes-cascades-de-buster-keaton/ ;
- www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18693421.html.

Construire une carte mentale à l'aide des trois questions suivantes : comment chute-t-il sur le sol ? Comment semble-t-il amortir le choc pour atténuer cette cascade ? Comment le spectateur réagit-il devant cette chute ?

Dans le cadre d'une collaboration avec un enseignant d'EPS ou dans le cadre d'un atelier avec une équipe circassienne, il sera possible, pour les élèves, d'éprouver l'art de la chute. Dans ce cas, on se servira de cette expérience pour enrichir la carte mentale faite précédemment.

Dans les longs-métrages de Buster Keaton, le corps s'adapte aux caprices d'un monde mécanique. Le comique est créé par l'envahissement, la prolifération et l'impossibilité pour le corps de l'homme à dompter le monde et sa modernité. Chaque obstacle invente de nouvelles acrobaties, de nouvelles péripéties. Le corps est en perpétuel déséquilibre. Buster Keaton traverse toutes ses cascades, embuscades et les surmonte sans jamais être découragé.

LE JEU AVEC LES OBJETS

Les personnages des films burlesques doivent sans cesse se mesurer aux objets du quotidien qui leur résistent, voire s'opposent à eux, et dont le détournement est un ressort comique. La métamorphose des objets transforme le quotidien pour le rendre absurde et poétique.

Visionner la vidéo « Corps étrangers » (Ciclic) : <https://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/corps-etrangers>

Le commentaire est un peu difficile pour de jeunes spectateurs mais les images sont éloquentes et peuvent les inspirer.

Former des groupes de deux ou trois élèves. Chaque groupe choisit un objet présent dans la classe ou apporté de chez soi. Imaginer une utilisation burlesque de l'objet choisi : il est détourné de sa fonction habituelle et devient un support de jeu en déroutant son utilisateur. Chaque groupe met au point une courte scène qu'il présente à la classe. Les spectateurs peuvent proposer des idées pour rendre la scène plus comique ou plus efficace.

Pour approfondir et surtout pour savourer le burlesque américain de l'âge d'or, on peut faire appel aux coffrets *Les Trésors du burlesque* édités par *Le Monde*.

Mettre en scène au théâtre la fabrication d'un film

Le dossier de presse de la compagnie annonce que « le spectacle donnera à voir le tournage d'un film qui prend corps sous les yeux des spectateurs qui voient comment se fabrique une œuvre d'art. » Pour que les élèves identifient cet enjeu du spectacle, ainsi que les objets et les actions qu'ils verront sur le plateau, les activités suivantes visent à construire quelques connaissances sur les conditions concrètes de production et de réception du cinéma. Elles les mènent également à prendre conscience au cours de la représentation des différents niveaux de réalité qui pourront cohabiter sur le plateau.

LE CINÉMA À L'ÉPOQUE DES FILMS À SUCCÈS DE KEATON

Demander à chaque élève de noter quelque chose qu'il ou elle sait sur le cinéma à l'époque de Buster Keaton, sur la nature des films, sur leur fabrication ou sur la façon dont les spectateurs les voyaient. Faire un tour de parole et discuter sur ce qui ne fait pas l'unanimité.

La période de référence du spectacle se situe dans les années 1920, celles des grands succès de Keaton dont l'audience décline ensuite avec la généralisation du cinéma parlant. S'il est intéressant de rappeler avec les élèves les caractéristiques des films muets, avec le support des extraits vus précédemment, on se concentrera ici sur les conditions de tournage et de projection. Buster Keaton a lui-même mis le cinéma en abyme dans certains de ses films. *Sherlock Junior* (1924) est l'histoire d'un jeune projectionniste à qui le cinéma offre une sorte d'existence parallèle, et aussi un apprentissage de la vie. Le film permet d'explorer la position du spectateur. *Le Cameraman* (1928) a pour héros un jeune homme qui par amour s'engage dans la réalisation de reportages filmés; c'est la fabrication du film qui est en jeu.

Selon le temps dont on dispose, on choisira parmi les activités suivantes, ou on les répartira dans quatre groupes différents.

Préparer une présentation du support proposé, à l'aide des consignes et des éventuels documents complémentaires.

Buster Keaton dans *Sherlock Junior* de Buster Keaton, 1924.
© Bridgeman Images

EXPLORER LA PLACE DES SPECTATEURS

Support : un extrait de *Sherlock Junior* (de 16 min à 21 min 50 s) : www.youtube.com/watch?v=JRXkAhMYKEc&ab_channel=ViniciusHenrique

Décrire en détail les lieux et les objets dédiés à la projection.

Qu'est-ce qui montre le cinéma comme un univers qui fait rêver les spectateurs ?

L'extrait montre deux espaces qui sont toujours ceux des cinémas d'aujourd'hui, mais qui ont évolué. Dans la cabine du projectionniste, on attirera l'attention des élèves sur les bobines de pellicule et sur les deux projecteurs nécessaires pour ne pas interrompre la projection entre les bobines (voir aussi la photographie page 10).

La salle où se trouvent les spectateurs ressemble à celle d'un théâtre, avec sa décoration, sa scène, son cadre de scène. La présence des musiciens rappelle que le cinéma muet n'est pas silencieux. La musique jouée en direct au cours de la projection accompagne et souligne l'action et les sentiments. On voit ici un pianiste, un batteur et un violoniste, ce qui suppose une musique assez élaborée.

Dans cette séquence, le cinéma fait rêver (au sens propre) et le spectateur qu'est Buster Keaton y voit sa propre vie : non seulement il devient lui-même un protagoniste, mais il voit à la place des personnages la jeune femme et le rival qui sont au centre de ses préoccupations. C'est la magie du cinéma : permettre au spectateur de s'identifier à l'univers du film.

EXPLORER LA FAÇON DE FILMER

Support : la séquence dans Chinatown dans *Le Cameraman* (de 55 min 30 s à 1 h 01 min) : www.dailymotion.com/video/x1znghu

Décrire le matériel du cameraman et son utilisation. Comparer la caméra du héros et celles qui sont utilisées pour tourner le film, sur une photo du tournage du *Cameraman* :

– www.afcinema.com/Retrospective-Buster-Keaton-a-la-Cinematheque-francaise.html ;

– www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualit%C3%A9/american-silent-screen-comedian-and-actor-buster-photo-d'actualit%C3%A9/3171635?adppopup=true

Comment le héros place-t-il sa caméra ? Quels différents mouvements, volontaires ou involontaires, lui fait-il faire ? Que fait-il pour que l'action qu'il filme soit plus spectaculaire ?

La caméra est composée de deux compartiments, l'un reçoit la bobine de pellicule qu'on amène dans celui du bas, où se trouve le système de prise de vue : on peut voir l'objectif et le système d'obturation. Elle est actionnée par une manivelle, que le preneur de vue doit tourner régulièrement. Elle est montée sur un trépied facilement dépliable, qui doit être tenu fermement pour éviter que l'image ne tremble. Il n'y a pas de système de viseur : le cameraman pose la caméra et enregistre ce qui se présente sans contrôler l'image. On voit à plusieurs reprises le héros, très mobile, réfléchir à l'endroit d'où filmer pour bien suivre son sujet. Vu le danger, il finit par porter la caméra, pouvant ainsi filmer en mouvement ou avec un cadrage particulier, en plongée par exemple quand des combattants sont à terre. La chute de l'échafaudage où il s'était réfugié lui permet de réaliser un mouvement de descente spectaculaire.

En 1928, cette caméra est un modèle obsolète, bien plus rudimentaire que celle qu'on voit sur la photo de tournage. Tout en renvoyant à la situation précaire du héros, cela valorise sa présence d'esprit et son agilité. Dans cette séquence, il s'agit de cinéma de reportage, mais le héros intervient par de petits gestes de mise en scène qui influent sur le cours de l'émeute : il met une arme dans une main, il évacue d'un coup sur la tête un personnage qui est rentré dans le champ...

EXPLORER LE FONCTIONNEMENT DES STUDIOS

Supports : des extraits de films des années 1920 qui montrent des tournages :

– un extrait de *Show People* de King Vidor : <https://medium.com/@sadissinger/a-film-to-remember-show-people-1928-4c052aec1c93> ;

– un extrait non-identifié : <https://footage.framepool.com/fr/shot/729625882-plateau-de-tournage-travaux-de-tournage-equipe-de-cinema-metteur-en-scene>.

Observer l'organisation des lieux.**Quels métiers différents rencontre-t-on dans ces extraits ?****Que remarquez-vous sur la façon dont sont tournés les films ?****Imaginez le son qui règne dans les studios.**

Le film de King Vidor montre un studio de cinéma à Hollywood à la fin de l'époque du muet. Il y règne un fourmillement d'activités, dans un espace où tout semble se mélanger. Dès les premières secondes, on voit se côtoyer un cameraman entretenant sa caméra, des acteurs qui répètent un gag, un autre qui se maquille, une scripte travaillant sans doute avec un réalisateur, un accessoiriste. Plus tard, on voit des cameramen en action, des réalisateurs irascibles et des musiciens. Les studios constituent un labyrinthe dans lequel la jeune actrice se perd, sans se rendre compte qu'elle traverse un décor et déränge le tournage. Les décors se succèdent sans cloisonnement véritable, faisant se côtoyer des univers hétéroclites. Ils sont installés dans des sortes de boîtes dont on voit les châssis. On voit trois tournages différents : un burlesque, un film de « naïades », un mélodrame.

Les deux extraits correspondent au tournage des films muets : pendant que les caméras tournent, les metteurs en scène donnent aux acteurs des indications de jeu et aux cameramen des indications sur le cadrage, utilisant des porte-voix pour se faire entendre. La présence de musiciens pendant le tournage est intéressante : ici un accordéon, là un violon donnent aux acteurs une tonalité et un rythme de jeu.

EXPLORER LA FABRICATION DES EFFETS SPÉCIAUX

Supports : le même extrait de *Sherlock Junior* (de 16 min à 21 min 50 s), puis de 37 min 50 s à 38 min 10 s : www.youtube.com/watch?v=JRXkAhMYKEc&ab_channel=ViniciusHenrique.

Dans ces extraits, trouver quels effets sont fabriqués par les procédés suivants : cache et contre-cache, surimpression, arrêt caméra. S'aider de la citation donnée en encadré et de ces pages :

- www.cite-sciences.fr/fr/ressources/expositions-passees/effets-speciaux-crevez-lecran/approfondir/;
- « Histoire des trucages et effets spéciaux cinématographiques », Ciclic (faire défiler la frise en bas de l'écran jusqu'en 1921) : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-des-trucages-et-effets-speciaux-cinematographiques>

« Je me tiens sur le rocher, je regarde la mer. Et nous coupons. [Nous déterminons] exactement l'emplacement de la caméra et ma position. Alors on change de décor et la caméra recommence à tourner. »

Interview de Buster Keaton réalisée par John Gillett et James Blues pour *Sight and Sound*, traduction de Ginette Alter, *Cinéma 66*, n° 105, janvier 1966.

Tout en exécutant lui-même les cascades dans ses films, Buster Keaton a recours à des trucages qui leur donnent cette dimension irrationnelle et magique. Dans le premier extrait de *Sherlock Junior*, il utilise la réimpression : la même pellicule, avant développement, est passée deux fois dans la caméra. Cela donne le dédoublement du héros endormi et permet de signifier au spectateur qu'il rêve. C'est également ainsi que les personnages du film sont remplacés par ceux de la réalité.

Il y a ensuite la séquence où, ayant traversé l'écran, le héros évolue dans des décors qui changent de façon incompréhensible. Ainsi, quand il se prépare à plonger dans la mer, celle-ci s'est transformée en neige, et le paysage autour n'est plus le même. Cette séquence est tournée avec le procédé des arrêts de la caméra, inventé par Georges Méliès. Chaque fois qu'un décor doit changer, on arrête la caméra, on repère la posture précise de l'acteur, on prend les mesures exactes du décor, on mesure la distance par rapport à la caméra pour que l'échelle reste la même. On change le décor, l'acteur se replace et on remet la caméra en route. Ce procédé allie la virtuosité de l'acteur à une technique exigeante.

Quant à la scène où le héros franchit à moto un pont écroulé, en roulant sur le toit de deux camions passant par là, elle a été tournée en deux fois, avec des caches. Les deux images sont ensuite superposées.

COMMENT REPRÉSENTER SUR UN PLATEAU DE THÉÂTRE LE TOURNAGE DE SÉQUENCES FILMIQUES BURLESQUES ?

C'est un enjeu important du spectacle, qui implique de nombreux choix des metteurs en scène, et sur lequel il faut donc demander aux élèves de s'interroger.

Constituer des groupes d'au moins huit élèves. L'objectif est d'aboutir à une proposition qui réponde à la question : comment permettre aux spectateurs du théâtre de voir la fabrication d'un film burlesque ? Inviter les élèves à s'inspirer des activités précédentes. Guider les groupes par ces consignes.

Choisir l'une de ces séquences :

- l'écroulement de la maison dans *Cadet d'eau douce* (Buster Keaton et Charles Reisner, 1928, à 59 min environ) : www.youtube.com/watch?v=n9QPfILuQ9c&ab_channel=10000.PublicDomainMovies;
- le sauvetage du plongeur dans *La Croisière du Navigator* (Buster Keaton et Donald Crisp, 1924, de 49 min à 51 min) : www.youtube.com/watch?v=tXPhzEfHf58&ab_channel=Laurel%26Hardy;
- la maison qui tourne dans *La Maison démontable* (Buster Keaton et Edward F. Cline, 1920, de 15 min à 16 min 30 s environ) : www.orguedecinema.ch/2018/a/partie-04/galerie-videos/la-maison-demontable/.

Se poser la question de savoir comment la scène a pu être tournée à l'époque.

Imaginer un espace scénique où l'on puisse représenter le tournage de cette scène : comment organiser, structurer le plateau pour montrer à la fois la scène en train de se faire et son tournage ? Avec quels éléments de décor ? Réaliser des croquis ou une maquette. Recenser les objets nécessaires.

Préparer oralement un projet de mise en espace : quels personnages sont présents ? Dans quelle partie du plateau ? Que font-ils ? De quoi parlent-ils ?

Proposer à un groupe d'élèves volontaires de présenter une improvisation tenant compte des choix précédents.

Avec cette activité, les élèves entrent dans la démarche de la compagnie. Leurs questionnements et leurs productions les rendront sensibles aux choix de la représentation.

En complément de leur propre réflexion et pour enrichir leur horizon d'attente, il est intéressant de se renseigner sur la façon dont d'autres spectacles ont mis en scène la réalisation d'un film muet.

Marcial Di Fonzo Bo et Élise Vigier l'ont déjà fait dans *M comme Méliès* (2018). On peut s'attendre à ce que le spectacle *Buster Keaton* explore de nouvelles voies, puisqu'il s'agit d'un cinéma différent.

Le tournage d'un film dans les années 1910 est aussi le sujet du spectacle du Théâtre du Soleil mis en scène par Ariane Mnouchkine, *Les Naufragés du Fol-Espoir* (2010).

Montrer les vidéos. Demander aux élèves de faire le plus de remarques possible sur la façon dont le tournage est mis en scène, en se référant aux connaissances et aux recherches menées dans cette partie de la préparation. Organiser ces remarques.

Le teaser de *M comme Méliès* : <https://vimeo.com/258987954>.

Des extraits des *Naufragés du Fol-Espoir* : <https://vimeo.com/349845599>.

Les deux spectacles ne font pas les mêmes choix, ce qui est dû en partie à la nature des films dont ils montrent la fabrication. Du côté de *Méliès*, la magie et le rêve prévalent ; le preneur de vues semble un poète fantaisiste ; sa caméra même a une dimension onirique.

Le film réalisé dans les *Naufragés du Fol-Espoir* a une dimension épique, sociale et politique voulue par ses créateurs, et la mise en scène du tournage montre de façon précise et plus réaliste la façon de filmer les déplacements de la caméra et la réalisation des effets (le mouvement de la voiture, les intempéries...). Ici, la différence entre le film et le « réel » est clairement marquée par les codes de jeu : les acteurs du film adoptent le jeu hyper expressif du cinéma muet, alors que le réalisateur est joué de façon plus réaliste.

Cependant, dans les deux spectacles, une confusion entre les niveaux de réalité intervient : il y a toujours un moment où on oublie que c'est le tournage d'un film qui est représenté, et où on se focalise sur l'univers de l'œuvre en abyme, qui prend la première place.

Après la représentation, pistes de travail

Demander à chaque élève de désigner par écrit une séquence, un moment de la représentation qui l'a particulièrement marqué. Au fur et à mesure que les propositions sont données oralement, les noter brièvement au tableau en s'efforçant de les classer collectivement.

Cette première remémoration permettra de mettre en évidence la diversité formelle du spectacle. Diverses possibilités de classement peuvent apparaître, fondées sur la succession des moments de la vie de Buster Keaton, sur les transformations du plateau, sur les tonalités ou sur les disciplines artistiques mises en œuvre.

Entre le théâtre et le cinéma (en passant par quelques autres arts)

Les rapports entre le cinéma et le théâtre constituent un enjeu du spectacle. Pour y faire réfléchir la classe, les activités proposées dans cette partie visent à organiser la remémoration d'une scénographie dense et mouvante, puis à explorer les multiples façons par lesquelles les deux arts se contaminent au fil de la représentation.

LA SCÉNOGRAPHIE

Celle-ci joue sur la profondeur du plateau de théâtre, qui se révèle progressivement et qui varie constamment. Plusieurs dispositifs mobiles peuvent arrêter le regard. Au début de la représentation, un mur qui semble fait de plaques de béton occulte le lointain. On se rend compte par la suite qu'il s'agit de six colonnes mobiles indépendantes, qui prendront différentes configurations. Deux écrans qui occupent une grande partie de la largeur du plateau, un noir et un blanc, viennent régulièrement réduire la profondeur: le premier juste derrière l'avant-scène, le second assez loin en profondeur. Ils sont faits d'un matériau que l'éclairage permet de rendre opaque ou translucide. Ce sont des écrans aux deux sens du terme, qui peuvent cacher et qui permettent des projections filmiques. Un troisième écran du même type, blanc, se trouve dans le cadre du cinéma représenté au lointain. Ces éléments bougent facilement (les écrans se lèvent ou se baissent, les colonnes sont sur roulettes), ce qui permet de changer très vite la configuration du plateau: les colonnes sont collées ou dissociées, alignées ou en biais, supports de projection ou cadres des écrans. Ainsi, la scénographie est basée sur deux objets fonctionnels et symboliques essentiels aux deux arts: le rideau de théâtre et l'écran de cinéma.

Au lointain, une partie d'une salle de cinéma des années 1920 est révélée derrière le second écran. Le style Art déco se reconnaît au blanc uniforme et à la stylisation des formes épurées et géométriques. Il s'agit de la partie située vers l'écran, ce qui met le public réel dans la position des spectateurs de cinéma. Le quadruple cadre qui enchâsse l'écran crée un effet de perspective comparable à ceux des décors du théâtre à l'italienne: ils s'étagent en profondeur, de plus en plus petits vers le lointain. Entre les deux premiers se trouvent de chaque côté des portes battantes et, entre les deux derniers, un ensemble d'ouvertures (ou un motif géométrique) peintes en trompe-l'œil, qui accentuent l'impression de perspective.

L'écran de ce cinéma se lève lui aussi, pour montrer un plateau de tournage qui ressemble à un plateau de théâtre. Le mur du fond et le sol sont d'un bleu intense et profond qui tranche avec le noir et blanc dominant. Le regard peut se perdre dans ce bleu céleste, onirique, précieux, ce qui accentue encore l'impression de profondeur. Par le jeu des dévoilements successifs, avec la surprise chaque fois de découvrir un espace nouveau, on semble tendre vers le paradis du burlesque, ou peut-être vers la découverte de l'essence de Buster Keaton...

Avec divers écrans, l'espace du plateau est à maintes reprises creusé par les images filmiques projetées qui ont leur propre profondeur.

Les transformations du plateau tiennent également à des éléments relevant d'une scénographie théâtrale, mais qui sont aussi des décors de cinéma utilisés sur un plateau de tournage. Trois modules mobiles de grande taille représentent des immeubles new-yorkais. Ce sont des photographies en noir et blanc, collées sur des châssis en volume, prises en contre-plongée et un peu penchées, à la façon des images expressionnistes. Un objet important, par sa présence et symboliquement, est la locomotive inspirée du film le plus célèbre de Keaton, *Le Mécano de la Générale*, un praticable mobile, monté sur des roulettes. L'avant de la locomotive est représenté en trompe-l'œil par une photographie; cette représentation de l'avant en deux dimensions tient à la fois du cinéma (photographie, univers en noir et blanc) et du théâtre (tradition des décors peints en trompe-l'œil). Les acteurs peuvent occuper le petit habitacle de la locomotive et aller sur son toit; encore une petite scène à l'intérieur de la grande, où les acteurs peuvent évoluer en hauteur en montant sur son toit. La mise en abyme du plateau est un *topos* du théâtre.

Théâtre ou salle de cinéma ?

© Pascal Gély



Les éléments mobiles recomposent sans cesse l'espace du plateau.

© Pascal Gély

Décrire la photographie ci-dessous, en cherchant toutes les façons de mêler théâtre et cinéma qui sont à l'œuvre. Quels effets sont produits par la cohabitation des comédiens de théâtre et des personnages filmés ?

La photographie est représentative d'une série d'images scéniques où le regard se perd, où les lieux et les temps se superposent et où les plans se confondent.

On a ici la représentation théâtrale d'une scène de tournage. Le personnage de Fatty, à gauche de l'image, joue dans cette scène le rôle de l'organisateur (un peu farceur). L'image montre à la fois le processus de tournage et le produit fini. Sur le petit écran au centre passe un extrait du film *One Week* où le jeune couple construit sa maison biscornue.

Le film projeté au lointain a une fonction de décor ; il représente le lieu de la construction. C'est un passage de *Metropolis* de Fritz Lang et, comme dans ce film, il s'agit de la ville moderne et déshumanisée, qui contraste avec les personnages simples et sympathiques.

La superposition de projections sur l'action qui se déroule sur le plateau crée un jeu de couleurs particulier. Sur les deux nuances différentes de noir et blanc (pour chacune des projections), les teintes chaudes des corps réels et des objets de bois ressortent. Cela crée aussi un jeu sur les échelles et les plans : les acteurs en chair et en os paraissent trop grands par rapport au décor de fond et trop petits par rapport à ceux du film, vus en gros plan. D'où un sentiment de distance onirique, impression renforcée par le fait que sur le petit écran est projeté le film original de Buster Keaton dont les acteurs du plateau sont en train de jouer l'aventure, avec un décalage de quelques minutes. Peut-être sont-ils en train de rêver leur avenir proche... C'est le plan de leur maison qui sert d'écran, comme une projection mentale de leurs désirs, de leur « cinéma intérieur ». D'ailleurs, les films projetés contribuent à l'éclairage du plateau, baigné par cette lumière particulière de la « machine à rêves » qu'est le cinéma.



Photographie de répétition du spectacle *Buster Keaton*.

© Pascal Gély

Se renseigner sur le procédé de la transparence au cinéma. En quoi la photographie de la page 24 l'illustre-t-elle ?

La mise en scène théâtrale utilise ici un procédé du cinéma : le fond défile, donnant l'illusion du déplacement d'un véhicule. La surimpression des deux images fait croire que les deux scènes se déroulent en même temps. Cependant, ici, on voit bien les contrastes entre elles : deux ou trois dimensions, noir et blanc ou couleur.

Répartir dans des groupes les extraits suivants, dont le tournage est représenté dans le spectacle. Chaque groupe a la charge de présenter l'extrait à la classe, en expliquant de la façon la plus complète possible comment son tournage est représenté : état du plateau et jeu des comédiens. Les liens et le minutage pour voir les extraits se trouvent dans l'annexe 2.

– *The Butcher boy*.

– *The Playhouse*.

– *Seven Chances*.

LES RÉFÉRENCES AUX SPECTACLES DES ANNÉES 1910 ET 1920

La représentation met en jeu une grande diversité de modes de récit pour raconter la vie de Buster Keaton, chaque épisode biographique ayant sa tonalité propre. Cette diversité renvoie à des spectacles et à des formes en vogue dans les premières décennies du xx^e siècle, entre autres au music-hall à l'origine de la carrière de Buster Keaton. En ce qui concerne le cinéma, au-delà des créations de Buster Keaton lui-même, au-delà de sa collaboration avec Fatty Arbuckle, c'est tout un contexte artistique qui est évoqué avec des références aux genres et aux artistes des années 1920.

Lire le texte encadré sur les caractéristiques du music-hall. Distribuer aux élèves, réunis en groupes de deux ou trois, des papiers où figurent les disciplines artistiques mentionnées dans l'encadré. Un premier groupe en interpelle un autre et lui soumet celle dont il a reçu le nom. Le groupe interpellé doit identifier une scène de la représentation qui correspond et expliquer en quoi elle correspond à cette discipline. Puis, à son tour, il interpelle un autre groupe, etc. À la fin, chercher quelles autres formes de spectacle on peut encore voir dans la représentation.

Le music-hall est d'abord un établissement de spectacle vivant (un théâtre) puis, par extension, la forme de spectacle qu'on y présente. Celle-ci apparaît à Londres dans les dernières années du xix^e siècle, et se diffuse en Europe et en Amérique.

Le spectacle, composé d'attractions, vise à surprendre les spectateurs et à renouveler sans cesse leur intérêt. Tous les artistes dont le travail peut s'exécuter sur scène sont sollicités. Des numéros à sensation, variés, se succèdent rapidement en mélangeant les genres artistiques. Chansons, scènes théâtrales dramatiques ou comiques, récitation de poèmes, danse, pantomime, récits à la façon des *stand-up* de notre époque, magie, marionnettes, cirque et même sport se suivent dans un programme décousu, sans unité.

La référence au music-hall est là dès le début du spectacle, qui raconte les premiers pas de Buster Keaton sur ce type de scène où il se produisait dans les numéros de ses parents. Ces numéros reposent sur le sensationnel et sur l'exploit physique (par exemple, lancer l'enfant). Par la suite, chaque scène de la vie de Buster recourt à une forme particulière. La différence avec le music-hall, c'est que le fil biographique et chronologique donne une cohérence à l'ensemble. De plus, dans chaque scène, chaque forme est cohérente avec le contenu narratif et le texte.

Il y a plusieurs saynètes dialoguées, parfois comiques (comme l'entretien d'embauche de Buster par le producteur Schenck), parfois sentimentales (les amours de Buster), parfois plus émouvantes (comme la dernière scène rassemblant six avatars de Buster Keaton au moment de sa mort). Il y a de la magie (Buster dans la malle), du mime (le gag de la glu), de la danse (la fille à tête de rossignol), du cirque (de l'acrobatie sur la balançoire, un numéro de voltige la tête en bas), de la chanson, des poèmes, du sport (course et mouvements de gymnastique). Il y a des marionnettes (marionnette à gaine ou simple poupée). Comme souvent au music-hall, on assiste à des moments d'adresse directe et d'interpellation du public dont la participation est sollicitée (pour conjuguer le verbe « *houdiniser* »).

En plus de toutes ces formes, le père Joe Keaton fait un numéro qui rappelle ceux des charlatans de foire pour vendre un produit. Enfin, à plusieurs reprises, le public n'est plus au théâtre mais au cinéma lorsque les images projetées prennent toute la place (par exemple celles de *The Immigrant* de Chaplin ou la séquence de la tornade dans *Steamboat Bill, Jr.*).

Lors de tous les passages de récit adressés au public, le comédien ou la comédienne qui parle est éclairé par une poursuite, ce qui évoque aussi le music-hall. Créant sans cesse la surprise, cette forme constitue une part importante du plaisir des spectateurs de *Buster Keaton*.

Un numéro de danse.
© Pascal Gély

Un numéro de cirque.
© Pascal Gély

Comme une caméra en mouvement,
la poursuite, par son cercle lumineux,
focalise l'attention sur l'artiste de cabaret
ou de music-hall.
© Pascal Gély

Pour explorer l'univers du cinéma des années 1920 avec ses différents genres, qui donne son atmosphère à la représentation, répartir les extraits de films suivants dans des groupes d'élèves. Dans chaque groupe, faire une brève recherche sur le film et l'utiliser pour présenter l'extrait à la classe (liens dans l'annexe 2).

- *The Skeleton Dance* de Walt Disney.
- *The Immigrant* de Charles Chaplin.
- *Metropolis* de Fritz Lang.
- *Singin' in the Rain* de Stanley Donen et Gene Kelly.

Ces extraits baignent les spectateurs dans la variété de la production filmique de l'époque: dessin animé, film policier... On y trouve aussi un courant important du cinéma allemand, l'expressionnisme. Sans oublier la grande figure du burlesque, Charles Chaplin. Le passage de *Singin' in the Rain* rappelle aussi que, dans le domaine du spectacle vivant, puis ensuite du cinéma, la comédie musicale a sévèrement concurrencé le music-hall. Le spectacle, avec ces références, replace Buster Keaton dans le contexte artistique de son époque. D'autres scènes semblent inspirées par des films de l'époque qui ne sont pas cités, comme l'attaque du train par les Indiens, un *topos* du western.

En fond, une image de *Metropolis*
de Fritz Lang.
© Pascal Gély

Une citation de *Singin' in the Rain*.
© Pascal Gély

Entre la biographie et la création d'une légende

À la manière d'un puzzle, le spectacle de Martial Di Fonzo Bo et d'Élise Vigier invite le public, avec différents matériaux, à parcourir la vie de Buster Keaton. Il s'agit dans les activités suivantes de rassembler les différents éléments de ce spectacle pour comprendre le destin extraordinaire de Buster Keaton. Il est possible de faire toutes les activités proposées ou de les répartir entre différents groupes et d'en faire une présentation sous la forme d'exposés ou de visuels à découvrir à la manière d'une visite de musée.

UNE BIOGRAPHIE THÉÂTRALE INSPIRÉE PAR DES FILMS

Construire une frise chronologique où figureront les repères donnés ci-dessous. Y associer l'événement donné par le spectacle qui pourra être illustré par une image, un dessin, une photographie du spectacle. Comment la vie de Buster Keaton se résume-t-elle ainsi présentée ?

Le spectacle commence par la naissance de Buster Keaton pour se terminer sur son inhumation. C'est un récit de vie. Dans les premières scènes et dans la dernière, on y entend les dates suivantes : avril 1896, 1901, 1903, 1904, 1906, 1908 et 1917. Mais aussi des repères dans le temps précis comme : à la naissance, plus de six mois, dix-huit mois, vers trois ans, les années qui suivent, vingt-et-un ans et soixante-dix ans. On y voit une vie chaotique, empreinte de la violence paternelle ; une vie passée à jouer, jusqu'à sa mort avec la partie de cartes ; une vie à aimer les femmes ; une vie entourée de personnes qui vont façonner le personnage de Buster Keaton.



Une famille si particulière.

© Pascal Gély

Cette biographie est, également, construite à travers le prisme des films de Buster Keaton. Le texte et la mise en scène vont chercher dans ses œuvres, dans leurs résonances chez ses spectateurs et dans d'autres œuvres contemporaines, la matière pour raconter le parcours de l'artiste. Cela crée une confusion entre le personnage réel et le personnage des films, et une hésitation entre document biographique et rêverie sur l'artiste. Cependant, chaque extrait cinématographique éclaire la vie ou la personnalité du héros. Les activités qui suivent mènent à explorer cet aspect de la fabrication de la représentation.

Revoir le passage de *Steamboat Bill* (extrait 1, annexe 2) qui est projeté dans le spectacle, de 1 h 00 min 20 s à 1 h 02 min. Repérer tout ce qui favorise la confusion entre illusion et réalité. Chercher à se remémorer des passages du spectacle où les spectateurs peuvent avoir la même impression.

Dans l'extrait, Buster Keaton pénètre sans s'en rendre compte sur la scène d'un théâtre dévasté par l'ouragan. Il prend le décor peint pour un paysage réel et une marionnette pour une présence humaine; il disparaît en actionnant par mégarde le dispositif d'un tour de magie. Ce passage est représentatif de l'ensemble du spectacle où le spectateur hésite souvent sur le statut de ce qu'il voit: le récit de la vie de Keaton? Une de ses œuvres? L'œuvre d'un(e) autre? Le rêve de quelqu'un? Il amène en outre le procédé de la mise en abyme, du décor dans le décor, du spectacle dans le spectacle.

Ainsi, dans la représentation, les décors sont à la fois ceux des films qu'on y tourne et ceux du théâtre, les marionnettes se mêlent aux humains, les applaudissements enregistrés se mêlent aux voix des comédiens, leur jeu se mêle aux images projetées. La locomotive est à la fois celle de son film le plus connu et celle qui permet au jeune artiste de gagner New York. La jeune fille en robe écossaise est à la fois sa fiancée et une actrice qui joue dans ses films. Et à quel univers appartient la bicyclette en deux dimensions? Autre exemple de confusion des niveaux de réalité: il arrive que l'image scénique prenne le relais de l'image filmique, par exemple celle d'Houdini s'élevant suspendu par les pieds. Ces procédés donnent à l'évocation de Keaton un aspect onirique et fantaisiste qui est aussi celui de ses films.

Pour explorer les échos entre les films et la biographie, se remémorer ou revoir ces extraits, qui sont projetés ou transposés dans le spectacle (les liens sont donnés en annexe 2). Demander aux élèves de se remémorer le plus précisément possible des moments de la représentation qui correspondent. Chaque extrait est-il projeté ou transposé dans le jeu? Comment s'intègre-t-il à la chronologie purement factuelle reconstituée lors de la première activité de cette partie? Que dit-il de la vie de Buster Keaton?

- *Cops*.
- *The General*, extrait 1.
- *The General*, extrait 2.
- *Seven Chances*, les trois premières minutes.
- *One Week*.
- *Steamboat Bill, Jr*, extrait 2.
- *The Skeleton Dance* de Walt Disney.
- *The Immigrant* de Charles Chaplin.
- *Metropolis* de Fritz Lang.
- *Singin' in the Rain* de Stanley Donen et Gene Kelly.

Plusieurs extraits illustrent les capacités physiques hors du commun de Keaton, comme l'image spectaculaire où il se trouve à l'avant de la locomotive, les épisodes de tornades ou le gag de la planche qui, en basculant, lui permet d'échapper à la police. Mais ce gag est réinterprété de façon plus poétique que comique dans une scène où quatre Buster discutent sur une balançoire instable.

Des éléments du spectacle dont le thème de la jeune fille enlevée et du jeune couple s'enfuyant en locomotive sont transposés dans le spectacle, où ce sont des Indiens et non des soldats qui attaquent. L'extrait de *Cops* inspire une figure récurrente de la représentation: le policier, caricaturé sur le plateau par le masque, comme il l'est par son comportement dans le film.

Les extraits d'autres réalisateurs trouvent aussi leur place dans la logique biographique. Ainsi, la danse des squelettes est dansée par les comédiens en tant que numéro de music-hall, avant qu'on la voie projetée. Le film de Chaplin intervient au moment où Buster émigre du Kansas pour arriver à New York. De même, on peut interpréter l'extrait de *Metropolis* comme une façon de raconter le succès, mais aussi les angoisses de l'artiste cerné par les regards. Quant à *Singin' in the Rain*, bien qu'il date de 1952, le film parle du cinéma à l'époque de Buster Keaton. Il raconte l'apparition du parlant, et les difficultés qui ont pu s'ensuivre pour les artistes du muet. La citation du film apparaît assez tard dans le spectacle, quand la biographie de Keaton est déjà bien avancée. Elle évoque de façon détournée la baisse d'intérêt du public pour l'artiste et ses

films, à partir de la fin des années 1920. La figure de la femme à tête de rossignol est celle de la femme fatale des films noirs, fatale à la notoriété de Keaton...

FAIRE EXISTER LES PERSONNAGES SUR LE PLATEAU

Lister les modes d'apparition de Buster Keaton sur scène. Décrire le plus précisément possible le costume porté à ce moment. Comment se construit, alors, le personnage de Buster Keaton ? Quels effets sont produits ?

Il apparaît enfant, sous la forme d'une marionnette/valise habillée comme ses parents avec notamment la perruque particulière que tous les hommes de la famille arborent (voir la photographie dans l'article Wikipédia sur Joe Keaton : https://fr.wikipedia.org/wiki/Joe_Keaton). Puis il prend corps au fur et à mesure du spectacle. Il est présent sur scène où on le voit dans des films. Il se démultiplie dans différents corps pour devenir un Buster Keaton choral à la fin de la pièce. Dans ces moments-là, il est vêtu de son costume traditionnel : costume complet, cravate, chaussures vernies et canotier. Les couleurs sont le gris, le blanc et le noir pour l'homme présent sur scène et tout en noir dans les films. Pour la dernière scène, il apparaît dans un extrait d'archive personnelle tourné lors de son dernier anniversaire. Il est en chemise blanche et apparaît comme un spectre, un esprit qui vient nous léguer un message de vie, un héritage.

Construire une carte mentale sur les relations de Buster Keaton. Chaque personnage sera présenté le plus précisément possible : son nom ; le costume porté sur scène ; sa représentation sur scène ; une image symbole ; le lien avec Buster Keaton ; le rôle dans la vie de Buster Keaton ; l'émotion suscitée.

Sur la scène, le public rencontre différents personnages clés du parcours de vie de Buster Keaton : les membres de sa famille (son père, sa mère, ses frères et sœurs) ; le monde du cinéma avec le policier (personnage récurrent dans les films muets) ; Harry Houdini ; le producteur Schenck ; et les femmes de sa vie, de ses films : Nathalie, Lucille Ball, Mary Jones et M^{elle} Eleonora.

La représentation de ces personnages prend, tout au long de la représentation, différentes formes ; par exemple, les jeunes filles sont représentées par deux comédiennes ou par des actrices vues dans les films projetés ou par une marionnette.

Les costumes sont le plus souvent issus des films muets comme celui des femmes qui portent toutes une robe à carreaux rouges et blancs en référence au film *One Week* ou les costumes des hommes vus dans la tenue symbolisant les personnages de Buster Keaton.

Ces apparitions font naître des émotions différentes comme le rire avec les personnages du policier ou du producteur ; la séduction avec les filles aimées par Buster Keaton ; l'admiration avec Harry Houdini ; la crainte avec la violence du père sur ses enfants.

En observant les photographies de la page suivante, se remémorer les différentes façons dont les personnages sont représentés. Réfléchir aussi à ce que font les comédiens dans ce but.

Chaque personnage est représenté par plusieurs procédés : incarnation par plusieurs comédiens tour à tour ou démultiplication simultanée, représentation dans un film projeté, marionnette, parfois redoublée par un(e) comédien(ne), masque (les grosses têtes burlesques de Fatty et du policier), postiches...

Chaque comédien, tour à tour, raconte le récit de la vie de Buster, incarne plusieurs personnages, change souvent de costume, illustre un texte dit par un autre, danse, manipule la scénographie, anime une marionnette, parfois joue d'un instrument ou fait des acrobaties...

Il en résulte une approche multiple des personnages, comme s'il fallait changer sans cesse de point de vue pour parvenir à les cerner.



Un Buster Keaton choral.
© Pascal Gély

Des représentations féminines.
© Pascal Gély

Buster Keaton à la fin de sa vie.
© Pascal Gély

Le policier.
© Pascal Gély

Buster Keaton construit sa vie amoureuse.
© Pascal Gély

UNE VIE DE LÉGENDE

Le mot « légende » revient plusieurs fois dans le propos. Les différentes étapes biographiques font naître une légende héroïque qui se construit peu à peu à travers des épreuves à valeur symbolique qui émaillent la vie de Buster Keaton. Elles nous racontent le brio nécessaire pour les surmonter et construisent ainsi le mythe. Mais elles sont aussi la parabole/métaphore de la vie d'un homme. Ces épreuves sont aussi l'axe majeur des œuvres de Buster Keaton et une part de sa philosophie de vie. Mais la légende se construit également avec une vision symbolique comme, par exemple, la première chute, la découverte de l'amour, les premiers engagements, le passage à la réalisation, la construction de la maison, ou la dernière partie de cartes. Les metteurs en scène utilisent aussi des procédés qui créent un effet onirique, comme lorsque les acteurs jouent derrière le rideau noir en transparence, ou dans la fumée. Tout cela donne une image poétique à la légende « Buster Keaton ».

On retrouve, sur scène, des fils thématiques: le train, la chute, la course, la police; récurrences présentes dans tous les films de Buster Keaton. Elles participent souvent à la construction du mythe. Par exemple, le voyage en train est une réitération qui devient alors la métaphore de la vie du héros: son déroulé mais aussi des moments clés de son quotidien d'artiste comme les voyages, les changements de lieux pour faire progresser sa carrière. Le train participe enfin aux cascades légendaires de Buster Keaton dans ses films. La chute est aussi primordiale car elle lui donne son nom de scène et une signature de sa filmographie.

Demander à un premier groupe d'élèves d'associer un moment du spectacle à une phrase tirée des scènes 8 ou 17 données en annexe 3. Cela peut se faire en décrivant ou dessinant ou proposant un tableau vivant du moment retenu.

Demander à un deuxième groupe de se remémorer un moment qui relève de l'imaginaire dans le spectacle. Demander à un troisième groupe de construire une collection d'images représentant les thématiques récurrentes du spectacle. Que symbolisent-elles?

Présenter son travail à la classe puis répondre aux questions suivantes: quelles épreuves sont de l'ordre du mythe? De l'ordre de la vie? Que nous disent-ils du mythe de Buster Keaton?

En bilan de toutes les activités précédentes, demander aux élèves de répondre à la question suivante: quelle image pourriez-vous retenir du personnage de Buster Keaton?

Pour y répondre, il est possible d'utiliser toute forme d'écriture: un écrit argumentatif comme une critique du spectacle, un poème, la fable du personnage, un abécédaire sur le personnage, un article de dictionnaire, etc.

Le train comme un voyage dans la vie de Buster Keaton.

© Pascal Gély

Annexes

ANNEXE 1

L'artiste Buster Keaton

CHOISIR PARI MI LES SITES SUIVANTS

- <https://cinerama-blog.fr/buster-keaton-le-poete-acrobate/>.
- <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=9268> pour les onglets « Carrière » et « Filmographie ».
- www.cinetom.fr/archives/2017/03/19/35066617.html.

DES PHRASES

- « Son père le maintenait par les chevilles et balayait la scène avec les cheveux de Buster [...] »
- « [...] Il rencontra Roscoe Fatty Arbuckle, un génie du cinéma burlesque qu'il admirait énormément. Roscoe l'embaucha pour jouer dans plusieurs de ses films. »
- « Immédiatement attiré par les possibilités techniques et scénaristiques du cinéma, il en apprend tous les métiers, de la décoration au montage. Inspirateur de leurs meilleurs gags, il devient co-auteur des courts-métrages de Fatty, dans lesquels il oppose à la gesticulation grimaçante de ses acolytes l'élégance d'un jeu d'acteur sobre et précis » : www.cairn.info/revue-vertigo-2008-1-page-4.htm
- « Voilà un corps qui exprime et projette ses affects sans que le visage ait besoin de les "traduire" » : www.cairn.info/revue-vertigo-2008-1-page-4.htm
- « Souvent, les paupières de Keaton se ferment lourdement le temps que son personnage "réalise" la nouveauté d'un événement, son regard balaie l'espace comme un périscop e, ou bien en oblique sous une paupière relevée, surveille et tient en respect un ennemi » : www.cairn.info/revue-vertigo-2008-1-page-4.htm

ANNEXE 2

Liens pour revoir des extraits de films**FILMS DE OU AVEC BUSTER KEATON**

- *The Butcher Boy (Fatty boucher)*, 1917, de 7 min 55 s à 10 min : www.youtube.com/watch?v=9gpsZPe6Zl4.
- *One Week (La Maison démontable)*, 1920, de 15 min 10 s à 17 min : www.youtube.com/watch?v=QBGBj6cse1M&ab_channel=TheLuckyDogPicturehouse.
- *The Playhouse*, 1921, de 3 min 50 s à 4 min 04 s et de 5 min 40 s à 6 min 18 s : <https://youtu.be/1QP2fnO2KG8>.
- *Cops 1922*, de 15 min 30 s à 16 min 30 s : www.youtube.com/watch?v=asEgQZhShLk.
- *Seven Chances*, 1925, les trois premières minutes : www.youtube.com/watch?v=Rfgr5Z1a3Pg&ab_channel=LanceEaton.
- *The General (Le Mécano de la Générale)*, 1926, extrait 1 de 26 min à 26 min 43 s : www.youtube.com/watch?v=x3HioYRd0Ck&ab_channel=LesTrainsDeFrance.
- *The General (Le Mécano de la Générale)*, 1926, extrait 2 de 50 min 30 s à 54 min 30 environ : www.youtube.com/watch?v=x3HioYRd0Ck&ab_channel=LesTrainsDeFrance.
- *Steamboat Bill, Jr (Cadet d'eau douce)*, 1928, extrait 1 de 1 h 00 min 20 s à 1 h 02 min 00 s (dans le théâtre détruit) : www.youtube.com/watch?v=n9QPfiLuQ9c.
- *Steamboat Bill, Jr (Cadet d'eau douce)*, 1928, extrait 2 de 57 min 55 s à 1 h 00 min 20 s (la tornade) : www.youtube.com/watch?v=n9QPfiLuQ9c.

AUTRES FILMS

- *The Skeleton Dance*, 1929, Walt Disney, à partir de 2 min 30 s : www.youtube.com/watch?v=h03QBNVwX-8Q&ab_channel=HarleyQuinnx313.
- *The Immigrant*, Charles Chaplin, 1917, de 0 min 45 s à 1 min 30 s, de 6 min à 6 min 45 s, de 9 min 56 s à 11 min 30 s : www.youtube.com/watch?v=CbaH52i62CQ.
- *Metropolis*, Fritz Lang, 1927, de 1 min 45 s à 2 min 10 s environ : www.youtube.com/watch?v=pJWhaRz7_VA&ab_channel=S%26NEditor.
- *Singin' in the rain*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952 : www.youtube.com/watch?v=LsCTFroaK4w&ab_channel=ClaudeLE-QUANG.

ANNEXE 3

Associer un moment à une phrase du spectacle**MONOLOGUE D'OUVERTURE****Scène 8: Faire la malle****Buster 1**

Une malle, c'est plus grand qu'une valise, plus petit qu'une maison dans une malle on est seul
on peut se cacher, on peut être enfermé
on peut attendre, dormir, s'assoupir et rebondir
rêver peut-être
être et ne pas être
disparaître et d'un coup réapparaître
impavide
jamais sourire
car enfin, y pas de quoi rire.
Avec une malle on peut voyager
aller loin
en train
mais jamais sur des rails
obligé d'inventer
par exemple se déguiser
en Indien ou diable rouge? Quelle bonne idée
pour ramener les vaches et les taureaux
ou aller encore plus loin
en bateau, en paquebot, en train
le monde est vaste, le monde est ouvert
même sur la 5^e avenue à New York
on peut glisser sur une peau de banane
on se catapulte du toit d'un gratte-ciel à l'autre on descend par un tuyau, on entre par une fenêtre
et on descend encore plus bas
on se retrouve chez les pompiers
tout ça en deux secondes
pas de temps à perdre, il faut sauver la belle.

Extrait de *Buster Keaton*, mise en scène de Marcial Di Fonzo Bo et Élise Vigier, scène 8, 2021.

Scène 17: Le sportif amoureux**Louis**

Il n'est pas facile de savoir combien de milliers de kilomètres un homme peut parcourir dans sa vie entière, mais pour Buster Keaton, c'est plus complexe encore, dès lors qu'il ne cesse jamais de courir. Et non seulement il court indéfiniment dans toute la largeur de l'écran mais il court aussi en hauteur. Il n'est pas facile non plus de savoir combien de kilomètres Buster Keaton a parcouru en hauteur, je veux dire, de bas en haut et de haut en bas, à force de grimper partout, dans les escaliers, sur le toit des immeubles, sur les échelles, sans parler des diagonales. Il y a beaucoup de diagonales chez Buster Keaton. Et c'est assez logique en somme: si vous multipliez la largeur par la hauteur, vous obtenez une diagonale. Or, Buster Keaton passe son temps à multiplier les hauteurs par les largeurs. Soit il multiplie d'abord la largeur par la hauteur et alors ça veut dire qu'il monte, soit d'abord la hauteur puis la largeur, et alors ça veut dire qu'il descend. En fait, ça veut dire qu'il chute. Il n'est pas facile non plus de savoir combien de kilomètres Buster Keaton a parcouru en chutant, et à quelle vitesse.

Michelle

Buster s'est fait frôler par des camions.
Buster a sauté entre des immeubles sans filet.
Il a pris des risques.
Il a pris des coups.
Il a manqué de se noyer.
Il s'est brisé une vertèbre en tombant d'un train.

Samy

Il s'est fait assommer par un canon.
Il est tombé d'une échelle.
Il s'est cassé le nez.

Michelle

Sur l'eau.

Louis

Dans l'eau.

Michelle

Sur terre.
Au bord des précipices.

Pierre

Il a pris des risques.
Il a dévalé une pente montagnaise.
Il est passé sous des trains.
Il a dépassé des véhicules en courant comme un fou.
Il s'est trouvé pile à l'endroit d'un trou de fenêtre quand une immense façade de maison s'est écroulée sur lui.

May

Il a été emporté par le vent.
Il s'est accroché à un mât ou à un autobus.

Michelle, Pierre, Samy

Il a flotté comme un drapeau.
Il a accompli des scènes stupéfiantes.
Échappant à 1 000 morts filmées.
Tout ça sans jamais montrer le moindre effort.
Tout ça sans jamais se blesser vraiment.
Quelques petites fractures ici ou là, rien de bien grave.
Buster Keaton n'a pas de squelette.
Buster Keaton n'a pas de colonne vertébrale.
Buster Keaton est un invertébré.

Extrait de *Buster Keaton*, mise en scène de Marcial Di Fonzo Bo et Élise Vigier, scène 17, 2021.