

CADET D'EAU DOUCE

Charles Reisner | 1928 | Etats-Unis

GENERIQUE

Résumé

Sur un fleuve des États-Unis, deux propriétaires de bateaux à vapeur s'affrontent : Steamboat Bill, qui fait naviguer un vieux rafiote, le Stonewall Jackson, et le richissime J.J. King qui inaugure son *steamer*. Steamboat apprend que son fils Junior, qu'il n'a pas vu depuis sa naissance, a terminé ses études et vient lui rendre visite. À la gare, il est déçu : le jeune homme ne correspond pas à l'idée qu'il s'en était faite. Junior se révèle non seulement malingre et gauche, mais en plus il est habillé de manière excentrique. Steamboat tente donc de lui donner, si ce n'est l'allure d'un marin, au moins son costume, puis de lui apprendre comment fonctionne le bateau. À bord, Junior se livre à une cascade de maladresses : il est inadapté à la marine fluviale. Qui plus est, il tombe amoureux de l'héritière King : Kitty !

Les deux pères s'emploient à séparer les jeunes gens et Steamboat veut renvoyer son fils à Boston.

Mais King provoque l'interdiction de naviguer du Stonewall Jackson, les deux hommes en viennent aux mains et Steamboat Bill est arrêté.

Un cyclone s'annonce.

Junior tente de faire évader son père de prison, mais malgré son inventivité, sa maladresse fait échouer son plan.

La tempête redouble. Des bâtiments entiers s'envolent et la prison glisse jusque dans la rivière. Steamboat, prisonnier dans sa cellule, risque de se noyer. Junior fait alors preuve d'une ingéniosité nouvelle : dans un premier temps, il sauve Kitty, puis son père. Père et fils s'étreignent, avec émotion, pour la première fois. Mais il faut encore sauver King, dont le bateau a coulé. Les adversaires se réconcilient. L'histoire se termine lorsque le jeune héros tire un prêtre de la rivière : il ne reste plus qu'à célébrer le mariage !

Générique

Cadet d'eau douce (*Steamboat Bill Junior*)

Un film muet en noir et blanc de Charles Reisner, États-Unis, 1928.

Durée : 67 minutes.

Réalisation : Charles F. Reisner et Buster Keaton (non-crédité au générique).

Scénario : Carl Harbaugh.

Production : Buster Keaton.

Image : Devereaux Jenkins et Bert Haines.

Interprétation : Buster Keaton (William Canfield Jr, Steamboat Bill Junior), Ernest Torrence (William Canfield, Steamboat Bill), Maryon Byron (Kitty King), Tom Mac Guire (J.J. King), Tom Lewis (Bill, le second du *Stonewall Jackson*).

AUTOUR DU FILM

Steamboat Bill Junior se tourne juste au moment où naît le cinéma sonore. En effet, le film qui marquera les débuts du cinéma parlant, *Le Chanteur de jazz*, d'Alan Crosland, sort en 1927 et *Steamboat* en 1928. Ce film, le dixième long métrage de Keaton ressortit encore pleinement à l'esthétique et aux modes de production du cinéma muet. Avant de voir dans le *Point de vue* en quoi il est spécifique de l'œuvre de Keaton ou, autrement dit, en quoi et comment ce cinéaste a imprimé sa vision du monde, peut-être convient-il de d'abord rappeler quelles sont les conditions générales de production d'un film à Hollywood dans ces années-là.

Voici comment, dans ses mémoires, Keaton décrit son travail, comme celui de Chaplin, d'Harold Lloyd ou d'Harry Langdon dans les années 20 : « (...) nous collaborions très étroitement avec nos auteurs (1). Nous choisissions les décors, la distribution, les extérieurs, partant fréquemment en repérage avec un assistant pour les chercher et les aménager à notre convenance. Nous dirigeons nos propres films, nous mettions au point nos propres gags, assistions aux projections des rushes, supervisions le montage, organisions les previews (2) ». En plus, Keaton travaille à sa manière, avec des réunions de préparation dans lesquelles tout le monde, quelle que soit sa position dans le film, a le droit de faire des propositions artistiques que l'acteur-réalisateur-acteur écoute avant de trancher.

À lire ce qui précède, on a presque le sentiment d'avoir à faire à un « auteur » de la Nouvelle Vague française qui ne se contente pas de diriger les acteurs mais écrit le scénario et intervient au montage. Il faut nuancer cette impression : dans le Hollywood du muet, le réalisateur est considéré comme un pur technicien, subordonné au producteur et n'apportant pas vraiment de plus-value. Pourtant, lorsqu'il s'agit d'un genre précis, le burlesque, on constate que les plus grands acteurs-réalisateurs comiques – ceux précisément que cite Keaton –, contrôlent la réalisation même lorsqu'ils ne sont pas crédités au générique. Cela se comprend : provoquer le rire demande une mise en scène au cordeau, où tout est pensé, millimétré. Qui mieux que celui qui fera naître le comique à partir du travail de son corps est à même de bâtir cette mécanique horlogère ? La tradition se poursuivra d'ailleurs chez les grandes figures d'acteurs-réalisateurs comiques à venir, de Tati, Jerry Lewis à Nanni Moretti...

Il est donc important de s'en souvenir même si, au générique, seul le nom de Charles Reisner (3) apparaît. En fait, après l'échec du film précédent, *Le Mécano de la General*, le producteur Joe Schenck place Keaton sous le contrôle de Reisner, ce qui bien sûr ne l'empêche pas d'intervenir sur la mise en scène, et ce d'autant plus que plusieurs plans sont extrêmement dangereux et que Buster ne se fait pas doubler. Autant en prendre le contrôle.

Steamboat Bill Junior se situe donc à un tournant crucial dans la carrière de Keaton comme dans l'histoire du cinéma : certes, ceux que l'on appelle les grands burlesques et au premier chef Charles Chaplin vont continuer leur carrière, mais l'époque n'est plus aux bricolages géniaux des premiers temps, ceux de l'époque Mack Sennett, où toute une équipe partait le matin avec, au mieux, deux lignes de scénario, un lieu, un véhicule et un thème pour improviser des gags. À cette époque, les Keystone Cops (des personnages de policiers burlesques tels que les a développés la société de production du même nom) risquaient leur vie dans des gags rocambolesques pour 3 dollars par jour. Dans ses mémoires, *La Mécanique du rire*, Keaton analyse finement leur rôle : « Si Sennett n'embauchait pas d'acrobates professionnels dans sa troupe de clowns, c'est parce qu'un acrobate ne peut pas provoquer l'hilarité ; il fait trop bien son travail, sans la maladresse comique d'un cascadeur amateur. (4) » Un peu plus loin, Keaton explique aussi à quel point les chutes de cette époque auraient dû être plus techniques : « L'homme qui saute ou

plonge garde le contrôle total de ses mouvements, mais si on le pousse ou s'il tombe par accident, il n'en a plus aucun. C'est pourquoi la simple chute d'une échelle peut être mortelle. (...) Les Cops ignoraient tout des chutes. Personne ne leur avait dit qu'il leur fallait protéger les deux extrémités de la colonne vertébrale. » En fait, le danger était tellement grand qu'il n'y avait pas de répétition : la première prise devait être la bonne. Keaton, lui, était en maîtrise, sur ce plan comme sur tous les autres aspects de la mise en scène : « *Je savais tomber, ça oui, mais c'était de naissance. Plus tard, j'avais appris quelques trucs comme le saut périlleux arrière et les "papillons"* ». Il s'agit d'enchaînements de soleils, de chutes spectaculaires en passant au-dessus d'un obstacle sans toucher le sol des mains. En fait, il a cumulé ce qu'il a appris sur le tas en servant de projectile humain à son père (5) et plus tard en rationalisant son expérience.

1. Le terme désigne ici les scénaristes.

2. in *La Mécanique du rire. Autobiographie d'un génie comique*. Éditions Capricci. 2014. p. 129.

3. Charles « Chuck » Reisner avait commencé comme gagman pour les studios Keystone de Mack Sennett. Il est intéressant de savoir qu'il avait été assistant de Chaplin dans *Le Kid* en 1921, et il y joue le malabar de la cour. Il n'a pas fait une grande carrière, même s'il a aussi travaillé sur *Le Pèlerin* en 1923 et, par la suite, avec Laurel et Hardy (*The Hollywood Review* en 1929) ou les Marx Brothers (*Les Marx au grand magasin* en 1941).

4. op.cit.p. 170.

5. cf. [Point de vue](#) pour plus de détails sur ce point.

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

Je deviens quelqu'un

« *Je deviens quelqu'un* » est le titre du deuxième chapitre des mémoires de Keaton. On pourrait l'appliquer au personnage qu'il interprète dans *Steamboat Bill Junior* : Junior va conquérir sa propre estime, le respect de son père et une épouse. Il s'agit bien sûr d'un récit d'apprentissage et d'initiation. Apprentissage si l'on considère qu'au dénouement, Junior est capable de piloter le *steamer* avec une précision de vieux loup de mer quand il éperonne la prison flottante dans laquelle son père risque de mourir noyé. Initiation si l'on observe l'itinéraire que parcourt ce jeune homme que son père ne reconnaît même pas lorsqu'il arrive sur le quai de la gare (et qui le lui rend bien...) : à la fin du récit, Junior sauve sa douce, son père, son futur beau-père, et va même repêcher un prêtre pour qu'il célèbre son mariage hors récit. En bref, ce fils est devenu un homme.

Pour une fois, on voit le père du personnage, ce qui est rare dans l'œuvre de Keaton. Dans *Battling Butler* et dans *College*, les parents sont juste évoqués. Ici, le père tient un rôle essentiel et la relation qu'il entretient avec son fils constitue le moteur du récit qui s'achève quand les deux hommes acceptent d'exprimer leur affection. Certes, un deuxième père est présent, le riche, très riche King qui tient le rôle du méchant avec ce que cela inclut de représentation stéréotypée, d'absence de caractérisation : il ne sert que d'opposant et son rôle se réduit à représenter le pouvoir néfaste des puissants et à empêcher les amoureux de se rejoindre, à la fois dans une relation œdipienne classique et pour des raisons de différence de classe. On retrouve là une thématique récurrente chez Keaton, celle des amours contrariées. Il l'a d'ailleurs presque théorisée au début des *Trois âges* (1923). Un carton y pose un axiome qui se révèle valable pour *Cadet d'eau douce* : « *Depuis le commencement des temps, les parents ont toujours trouvé différentes méthodes pour choisir le compagnon de leur fille.* » Heureusement que Kitty, qui certes est un peu frivole et coquette, est surtout une jeune fille déterminée, plus volontaire – dans un premier temps – que son amoureux...

Mais face à l'armateur tyrannique avec ses concitoyens et sa progéniture, le père de Junior, lui, est un vrai personnage. Pour l'historien du cinéma Jean-Pierre Coursodon, dans ce film, le personnage du père « *a été substitué à la traditionnelle jeune fille (bien que celle-ci soit également présente) dans le rôle de l'être aux yeux de qui le héros doit "faire ses preuves"* »(1). Certes, mais c'est là réduire l'enjeu de la représentation de la figure paternelle pour Buster Keaton qui a eu des relations si complexes avec son propre géniteur. Nous y reviendrons.

Début du film. Junior, qui n'a pas vu son père depuis l'enfance, arrive à la gare et descend à contre-voie. Voici comment, dans ses mémoires, Keaton décrit la scène : « *En me voyant, il (le père) prend un air écauré. Je porte un béret et une culotte de golf, un ukulélé et une moustache base-ball, ainsi dénommée car elle n'a que neuf poils de chaque côté. Mon apparence et mes manières sont d'un gommeux efféminé.* » Comment un vieux marin aussi traditionaliste peut-il accueillir un fils qu'il imaginait comme plus grand et plus costaud que lui ? Or, il se trouve face à un étudiant qui vient de Boston, un Yankee « *gommeux efféminé* » (2), bref, un intellectuel pas très viril... Le choc culturel est très violent, comme en témoigne la séquence de « *rhabillage* », du chapeau au pantalon, à laquelle se livre le père pour effacer ce déshonneur. On remarquera que cette entreprise de recadrage se fait sans beaucoup de paroles. Ces deux hommes sont, chacun à leur manière, bien retenus sur l'expression de leurs sentiments, jusqu'à l'explosion finale : il aura fallu que Junior sauve avec brio son père de la noyade pour qu'ils s'étreignent. Mais Junior est lui

aussi très pudique, parfois comme un adolescent, quand il ne veut pas se déshabiller devant son géniteur.

L'enjeu est donc d'une grande importance : que doit être un être de sexe masculin, un homme, un vrai ? Pour le père, un homme fort mais aussi un manuel qui reste dans le rang et gagne honnêtement sa vie. Pour Junior, on ne sait pas bien, ou plutôt il ne sait pas bien lui-même : il se trouve pris dans une contradiction entre le désir de son père et ce qu'il est, un intellectuel avec des envies d'artiste (la tenue, l'ukulélé). Et, en plus, il doit se montrer à la hauteur de ce que Kitty attend de lui. On ne s'étonne donc pas que pendant la majeure partie du film, il trébuche ou tombe : il ne domine rien et le plan où il est à cheval entre les deux bateaux en offre une belle illustration (voir Analyse de séquence).

Il ne se mettra à maîtriser son corps et les événements qu'au moment où il se trouve confronté à une puissance qui n'est pas sociale mais bien celle de la nature. En effet, dans la prison, il tente différentes manières de faire évader son père mais, même s'il utilise ce que son père lui a appris (se battre physiquement), il échoue à chaque fois. Arrive alors le cyclone qui fait table rase : rien ne résiste, ni bâtiment, ni homme, *a fortiori* aucune convention sociale et Junior se révèle efficace à ce moment-là, peut-être parce qu'il est protégé par son innocence. Pourtant, il se sait fragile et reste donc toujours vigilant, impassible.

On a beaucoup dit, et c'est vrai, que le visage de Keaton ne manifestait aucune émotion, ce qui est un comble pour un acteur. Notons tout de même que malgré sa réputation de « cold face » (visage glacé), dans les premiers films courts avec Fatty Arbuckle, il sourit et même il rit. C'est lorsqu'il commence à travailler en solo qu'il change d'attitude : cette impassibilité n'est pas un truc de comédien, elle traduit une conception de la vie qui correspond profondément au personnage qu'il incarne.

Certains critiques l'ont pensé insouciant. Je ne le crois pas.

Il me semble que le personnage keatonien est intimement persuadé que le pire est non seulement possible mais imminent. Il est donc toujours sur le qui-vive. Et comme la catastrophe est certaine, il ne faut pas désarmer une seconde pour pouvoir y faire face. Cela contribue à lui donner ce que le critique Robert Benayoun qualifie de « regard de périscope », ou de guetteur : le personnage est concentré parce qu'il est en alerte et il a raison de l'être, le cataclysme va arriver, en l'occurrence un véritable cyclone, et face à cela, il est, selon Gilles Deleuze, « *comme un point minuscule englobé dans un milieu immense et catastrophique, dans un espace à transformation : vastes paysages changeants et structures géométriques déformables, rapides et chutes d'eau, grand navire qui dérive à la mer, ville balayée par le cyclone, pont s'écroulant à la manière d'un parallélogramme qui s'aplatit.*(3) » Dans *Cadet d'eau douce*, on perçoit souvent la paradoxale intensité de cette absence d'expression, en particulier trois minutes avant le dénouement : Junior vient de sauver sa dulcinée et son père. Il semble indifférent aux effusions et fixe un point hors-champ. Pas de contrechamp. Junior plonge dans l'eau et sauve son futur beau-père. Ce n'est qu'à ce moment-là que nous comprenons à quoi il pensait lorsque nous le trouvions sans expression : il bandait ses forces pour agir, peut-être autant par instinct que par idéalisme, par devoir.

Face à une menace, un élan vital le porte : le personnage keatonien est en résistance à la négativité et à l'hostilité, que ce soit dans *La Croisière du Navigator*, *Le Mécano de la General*, *Steamboat Bill Junior*, etc. Une vraie figure du résistant comme en témoigne sa position fétiche, le corps arc-bouté en oblique de presque 30° par rapport au sol (4) Seul face aux catastrophes, il s'affirme contre, et ce faisant, il se construit. Dans ses mémoires, il l'analyse : « *Je compris ce jour-là que*

les longs métrages marcheraient mieux chaque fois que les spectateurs prendraient l'histoire suffisamment au sérieux pour s'identifier à moi dans ma lutte opiniâtre contre l'adversité. (5)»

Du coup, il n'a même pas le temps d'une autosatisfaction, d'un sentiment négatif pour l'adversaire... Cela lui confère une dignité qui interdit de le trouver ridicule : on rit de lui, mais pas contre lui.

Certes, il ne sait pas faire devant la vie (pendant les deux tiers du récit) mais quand enfin il fait appel à son extraordinaire intelligence du corps, elle s'accompagne d'une éblouissante maîtrise physique qui suscite la jubilation du spectateur dont le rire évolue parce qu'il se mêle d'admiration autant devant le personnage que devant le jeu de l'acteur.

Il faut ici prendre en considération les notions de vitesse et de chaos, essentielles au genre du burlesque, et au travail de Keaton en particulier. Pour cela, on renverra au *Cahier de notes sur [Les Burlesques](#)*.

Peu d'acteurs sont capables des performances physiques de Keaton. On pense tout de même à un autre comédien-athlète, Jackie Chan. Cet extraordinaire combattant des arts martiaux exprime rarement une émotion pendant qu'il assène des coups aussi virtuoses, imprévisibles que terriblement efficaces : pas ou peu de rictus de vengeance, d'affirmation d'une supériorité consciente d'elle-même, Jackie Chan est, comme Keaton, tout à l'acte, en général hors-norme, qu'il est en train d'accomplir. Comme le personnage burlesque, il met tout objet à portée de sa main au service de son combat. Manque juste l'épaisseur d'un enjeu scénaristique fort pour que ce talent physique soit transcendé.

En tout cas, que cette vigilance absolue du personnage keatonien s'accompagne d'une telle maîtrise physique n'est pas un hasard. On peut se demander si cette figure du résistant n'est pas aussi – sans jeu de mots facile – celle d'un résilient.

Le fait que Buster Keaton domine autant les cascades est certainement lié à ce que son père biologique, Joe, lui a – violemment – enseigné. Cet apprentissage a commencé dès qu'il a su marcher : comme il faisait des cabrioles dans les coulisses, ses parents comédiens ont pensé plus simple de le prendre avec eux sur scène pour à la fois le surveiller et le faire travailler. Il a donc joué avant quatre ans. Il le raconte avec simplicité : *« Mon père commença par me porter sur scène et me laisser tomber sur le plancher. Ensuite, il se mit à essuyer le sol avec moi comme balai. Comme je ne manifestais aucun mécontentement, il prit l'habitude de me lancer d'un bout à l'autre de la scène, puis au fond des coulisses pour finir par me balancer dans la fosse d'orchestre, où j'atterrissais dans la grosse caisse. (...) Comme, en plus, j'étais un vrai cabotin, les bosses et les égratignures que je pouvais attraper étaient aussitôt soignées. Et guéries par les rires et les applaudissements du public. Encore un détail : quand un gosse tombe, il ne tombe pas de très haut. J'imagine qu'un psychologue qualifierait mon cas d'autohypnose.(6) »*

Aucune trace de rancœur ou d'acrimonie contre ces traitements, ni dans les mémoires ni dans les films, comme le montre *Steamboat Bill Junior* : le personnage du père y est bougon, incapable de comprendre son fils avant que celui-ci ne fasse ses preuves, mais cinématographiquement, il n'est pas maltraité. Pas de surplomb ni de mesquinerie dans la description. C'est là une preuve de la grande générosité de Keaton. Pourtant, les mauvais traitements qu'il avait subis n'étaient pas anodins, il avait été frappé plus que de raison : à huit ans, un coup de poing paternel l'a rendu inconscient pendant 18 heures. La Gerry Society, société de protection de l'enfance, s'est émue de la situation et a œuvré pour que la famille ne se produise pas à New York, ce qu'elle obtient en 1907, pour deux ans, c'est la période où les Keaton partent en Angleterre. Devenu adulte, Buster a

fait jouer son père qui ne s'était pourtant pas privé de mépriser le cinéma. Plus tard, quand il est devenu alcoolique, il l'a abandonné.

Cet apprentissage à la dure a poussé Keaton à dépasser ses limites et il a eu quelques accidents : en 1921, dans *Friigo à l'Electric Hotel*, sa chaussure se coince entre deux marches d'un escalator, il est projeté à 4 mètres et se fracture la jambe droite. Pendant le tournage de *Sherlock Junior* (1924), il court sur le toit d'un train, attrape la corde d'un château d'eau, déclenche une vraie cataracte dont la puissance avait mal été évaluée : dans sa chute, il heurte les rails et se fracture plusieurs vertèbres cervicales, ce qui est détecté bien plus tard alors qu'elles sont ressoudées. Par ailleurs, par trois fois, Keaton a risqué gros en jouant lui-même, sans doublure, le gag qui le voit s'encaster dans une fenêtre alors que toute la façade lui tombe dessus, dans *Fatty cabotin* en 1919, dans *La Maison démontable* en 1921 puis dans *Cadet d'eau douce*.

La Maison démontable lui a été inspirée par un documentaire sur les préfabriqués ; dans cette fiction, le décor était construit en matériaux légers, dans *Steamboat*, la façade qui tombe sur lui pèse deux tonnes : il fallait qu'elle soit suffisamment lourde pour ne pas se déformer sous la violence du vent. Par ailleurs, selon les différentes sources, la marge dont disposait Keaton entre son corps et l'encadrement de la fenêtre était de 5 à 15 centimètres maximum. De chaque côté. Sans compter que Keaton a choisi la plus étroite des fenêtres pour son exploit. De toute façon, le danger était assez grand pour qu'une partie de l'équipe quitte le plateau pendant le tournage de cette séquence... On pense aux issues construites pour que l'équipe technique de *2001* puisse s'échapper de la grande roue centrifugeuse en cas d'incendie... les métiers du cinéma sont parfois dangereux. *A fortiori* quand on a affaire à un maniaque de la précision : ne disait-il pas volontiers « *Une bonne scène comique comporte plus de calculs mathématiques qu'un ouvrage de mécanique* (7) ».

S'agissant de Keaton lui-même, l'analogie a tout son sens : passionné de mécanique dès son enfance, à ses débuts, quand il vient pour la première fois dans le studio d'Arbuckle, il se fait prêter une caméra pour une nuit, pour apprendre à la démonter et à la remonter. Il aimait aussi construire des appareils qu'il inventait et perfectionnait sans cesse : un distributeur de cigarettes ou un petit train qui apporte les plats à table. Cet amour du bricolage, de l'invention, se marie aussi bien avec la précision maniaque avec laquelle il construit ses gags qu'avec ses chutes en vville ou hélicoïdales qui contrastent avec la géométrie de ses courses aux brusques arrêts impeccables, avec ses postures finales dignes d'un enchaînement gymnique de haut vol, sans compter une parfaite détente de redémarrage.

Tout rentre dans la conception keatonienne du gag.

David Robinson, remarquable historien du cinéma muet, parle de « gag-trajectoire » : en un seul geste, Keaton accomplit les différentes étapes qui mènent à l'explosion du gag. Il a atteint la perfection de ce procédé dans *Le Cameraman* où, pendant que la bien aimée lui parle au téléphone, le personnage traverse la ville pour arriver près d'elle lorsqu'elle raccroche. Ce gag a d'ailleurs été repris par Sacha Guitry, plutôt pour l'amour de la parole que pour celui de la performance physique. À chacun sa libido... Dans *Steamboat*, Junior court derrière une voiture qui, en le dépassant, a raflé son bagage, lequel tombe et le fait trébucher. Le gag vient moins de la chute qui conclut la trajectoire que du fait que le plan n'est pas coupé et qu'il est filmé en cadre large : rien n'est caché, gag et performance oui, mais sans trucage et dans la continuité. Keaton déteste les gros plans : ils « *coupent l'action et ce genre de coupure peut empêcher le rire* ».

David Robinson distingue une deuxième catégorie de gag keatonien : le gag « machinique », où la machine semble douée d'une vie propre. Il est moins présent dans *Steamboat* où, quand ils ne sont pas provoqués par le cyclone, les dégâts sont liés à la maladresse maladroite du personnage.

Pour Jean-Pierre Coursodon, l'art du gag keatonien « *peut aussi être un art d'éliminer les idées intermédiaires (...) la fonction fondamentale de tout gag est de créer une surprise en trompant une attente* (8) », ce que Keaton appelle le « *double cross* », la tromperie double. On en trouvera un exemple analysé dans la rubrique [Analyse de séquence](#). En tout cas, Keaton donne raison au critique quand il définit ainsi le genre qui se nourrit de gags : « *Le burlesque a bien une formule (...) la surprise en est l'élément principal, l'insolite notre but, et l'originalité notre idéal.* (9) »

Ce refus de la banalité constitue une autre manifestation de la conception que se fait Keaton de son spectateur : cela rappelle sa retenue face aux gros plans, sans compter qu'en plus, Keaton se prive souvent aussi du contrechamp classique qui donne à voir – souligne ? – la réaction de l'interlocuteur (10). Ce n'est pas un hasard : ne pas utiliser cet effet pourtant classique entre dans le respect que Keaton pense devoir à un spectateur qu'il estime assez intelligent pour ne pas avoir à guider son regard. « *Quand j'ai débuté au cinéma, Fatty Arbuckle m'avertit : "Il faudra que tu te fasses à l'idée que l'âge mental du public ne dépasse pas douze ans." Quelques mois plus tard j'allai le trouver et lui dis : "Roscoe, il faudra que tu te sortes cette idée de la tête parce que ceux qui continueront à faire des films pour une mentalité de douze ans ne garderont pas leur travail longtemps".* »

Et Keaton de conclure : « *Le public est toujours plus malin que vous – il le faut bien pour qu'il prenne du plaisir à ce qu'on fait pour lui.* (11) »

1. Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, Éditions Seghers, 1973, p.131.

2. Op. cit. p.228.

3. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Éditions de minuit, tome 2, p.237.

4. Keaton a trouvé un héritier en Michaël Jackson, ce danseur hors pair dont Fred Astaire a dit qu'il était son successeur : il fait des figures très élaborées en penchant son buste à 45°. Il avait fait truquer ses chaussures pour tenir la position. Ce que Keaton n'aurait pas fait.

5. *La Mécanique du rire*, op. cit. p.199.

6. Op. cit. p.19-20.

7. in *Bifur* n°4, février 1930.

8. Op. cit. p.289.

9. op.cit. p.9

10. Que l'on ne voie pas dans ces lignes une condamnation du gros plan. Chaque artiste construit son esthétique et Dreyer ou Griffith ont filmé de sublimes gros plans... il s'agit pour Keaton de mettre en cause les procédés qui prennent le spectateur par la main sans lui faire confiance.

11. in Une rencontre avec Buster Keaton par John Schmitz in Cahiers du cinéma n°86, août 1958.

DEROULANT

Séquence 1

00.00 – 00.31

Générique.

Séquence 2

00.32 – 03.33

Carton « Eaux boueuses ». Un paysage agreste. Sur le fleuve arrive le King, un bateau à aubes tout neuf. Une foule l'attend. À son bord, le propriétaire, le fringant Monsieur King. À quai, un vieux *steamer* et son propriétaire, William Canfield, plus connu sous le surnom de Steamboat Bill, un vieux loup d'eau douce. Les deux hommes se saluent, avec ironie de la part de King, rage du côté de Steamboat. La foule accueille le nouveau bateau avec enthousiasme. En fait, King possède une partie de la ville. Dans son discours, il prédit le naufrage de cette « chose », le bateau de son concurrent, qui relève le défi : il ne capitulera pas ! La rivalité est posée d'emblée.

Séquence 3

03.34 – 05.12

Un télégramme annonce l'arrivée du fils de Steamboat, qu'il n'a pas vu depuis qu'il était bébé. Il portera un œillet blanc à la boutonnière. Et le père d'imaginer son fils plus grand que lui ! De son côté, King accueille sa fille qui rentre de l'université.

Séquence 4

05.13 - 11.39

À la gare. Plusieurs hommes portent un œillet blanc, ce qui provoque des quiproquos. En fait, Junior est descendu à contre-voie, de l'autre côté du train. De petite taille, il est maladroit, habillé de manière excentrique. Le père et le fils mettent du temps à se retrouver. Le vieux marin est accablé devant l'allure d'artiste – si peu virile – de son fils : c'est tellement loin de ce qu'il avait imaginé ! Quand enfin il se résout à accepter la vérité, il se voit offensé par sa progéniture qui manque de monter dans le bus du concurrent détesté, King.

Séquence 5

11.40 – 14.21

Chez le barbier. Le père demande que l'on rase la petite moustache du fils qui n'ose pas protester. C'est là qu'il se trouve face à face avec l'héritière King, qu'il connaissait de Boston, Kitty.

Séquence 6

14.22 – 17.18

Chez le chapelier. Le père va tenter de remplacer le béret dont Junior est si fier mais qui lui semble bien ridicule. Pas assez viril ? Après de nombreux essayages, ils tombent d'accord sur un feutre blanc... que le premier coup de vent emporte ! Junior ressort son béret.

Séquence 7

17.19 – 19.09

Les deux jeunes se retrouvent et King manifeste ouvertement son mépris à l'égard du fils de son adversaire. Du coup, Steamboat entraîne son fils dans une boutique de vêtements pour lui trouver une tenue adéquate au travail sur le bateau. Pendant son absence, Kitty vient mettre son grain de sel et Junior se retrouve avec un costume de parade : elle le voyait en officier.

Séquence 8

19.10 – 24.44

Stupéfaction du père devant cette tenue de marin d'opérette. S'ensuit une série de maladresses qui démontrent bien comment Junior le Bostonien est inadapté au milieu de la marine fluviale. Il va jusqu'à chuter sous les yeux de Kitty et de son père qui assistent à sa déconfiture depuis le pont de l'autre *steamer*. Elle le rejoint mais les deux jeunes gens se trouvent pris entre leurs deux pères qui leur intimement l'ordre de rentrer chacun sur leur bateau. King en arrive à menacer Junior. Steamboat pousse son rejeton à laver l'injure, ce dont il se révèle incapable. Du coup, le père ferme le poing de son fils et l'aide à cogner King : « *C'est à cela que ça sert !* » Et la séquence se termine avec chacun des pères qui traîne son enfant par la main comme s'il avait cinq ans.

Séquence 9

24.45 – 27.39

Il va falloir montrer à ce cadet d'eau douce comment fonctionne le bateau. Bien sûr, Junior déclenche des mini-catastrophes : il met involontairement le *steamer* en marche, qui heurte celui de King, lequel tombe à l'eau, ce qui ravit Steamboat.

Séquence 10

27.40 – 32.16

La nuit, fin de quart. Junior, que Kitty a invité à la rejoindre, fait semblant de dormir tout habillé. Mais son père s'en rend compte et lui confisque ses vêtements. Pendant ce temps, King recadre sa

fille : il lui choisira lui-même son mari. Ce ne sera pas le fils « *d'un vagabond d'eau douce* ». De son côté, Steamboat tient des propos similaires puis enferme son fils à clé. Mais Junior, qui a gardé son pantalon sous sa chemise de nuit, s'échappe par une fenêtre.

Séquence 11

32.17 – 39.39

Le matin. Profondément déçu, Steamboat tend un billet de retour à son fils. Le *Stonewall Jackson* est condamné à rester à quai : il est déclaré dangereux. King est à l'origine de cette décision de justice ; les deux propriétaires en viennent aux mains, on les sépare. King accuse Steamboat d'enfreindre la loi, il arrive à convaincre le shérif qui arrête Steamboat.

Séquence 12

39.40 – 41.34

Kitty snobe Junior qui se dirige vers la gare. Il se fait renverser par la voiture du shérif qui emporte son père vers la prison. Du coup, le fils déchire son billet et décide de rester pour aider son père. Un des adjoints du shérif nous avertit, face caméra : « *King veillera à ce qu'il reste en prison un bon moment* ».

Séquence 13

41.35 – 52.45

Un fort vent se lève ; Junior va porter un pain de sa confection à son prisonnier de père... qui, dans un premier temps le refuse, jusqu'au moment où il comprend que son fils y a glissé des outils pour lui permettre de s'évader. Vexé, Junior se fait un peu prier et les outils percent la croûte du pain qui s'est ramollie sous la pluie. Voilà le jeune homme contraint de faire ce que son père lui a appris : se battre. Il terrasse le shérif. Mais l'évasion tourne court. Le père retourne en prison, le fils se retrouve à l'hôpital.

Séquence 14

52.46 – 59.51

Le climat se détériore, le cyclone arrive. Le bateau de King rompt ses amarres. Les bâtiments décollent, littéralement, Junior libéré résiste héroïquement aux chutes de murs, se réfugie un moment dans un théâtre où il expérimente malgré lui les trucages qui permettent de faire des effets spéciaux, et s'envole, accroché à un arbre.

Séquence 15

59.52 – 01.00.29

Les vents violents poussent la prison dans la rivière et Steamboat est menacé par la montée progressive des eaux dans sa cellule. Pendant ce temps, Junior fait preuve d'une ingéniosité à laquelle il ne nous a pas habitués : il sauve Kitty et pendant cette opération croise son père qui crie à l'aide. Abandonnant l'une pour l'autre, celui qui n'est dorénavant plus un cadet d'eau douce procède avec maestria et précision au sauvetage de son père en éperonnant la prison flottante de la

proue du *Stonewall Jackson*. Première émotion vraiment partagée du père et du fils auxquels se joint la future belle-fille, Kitty. Une nouvelle famille se crée.

Séquence 16

01.00.30 – 01.05.49

Soudain, Junior bondit : il reste un personnage important à sauver : King, entraîné par le courant avec les restes de son *steamer* qui, lui, n'aura pas résisté à la tempête. En s'entraînant, les trois rescapés le tirent d'affaire. Et King tend la main à son ancien adversaire en signe de réconciliation.

Séquence 17

01.05.50 – 01.07

De nouveau, Junior bondit vers un objectif que nous ne comprenons pas : c'était pour ramener un prêtre qui se noyait. On n'est jamais mieux servi que par soi-même : le mariage est maintenant possible !

ANALYSE DE SEQUENCE

Les poings... c'est à cela que ça sert !

Séquence 1 / 19.00 – 24.43

La séquence, qui commence à 18.58 avec le carton « *Une tenue de travail pour le bateau* » et se termine à 24.45 sur une palissade nue alors que Junior est entraîné hors champ par son père, nous montre un personnage particulièrement maladroit, non seulement inadapté à la vie sur un bateau mais incapable de faire face seul à l'intimidation, qu'elle vienne de son père ou de son futur beau-père. Elle est d'autant plus importante que, dans la dernière partie du film, à la toute fin, Junior se révélera au contraire en maîtrise de son corps, de ses réflexes, de sa vie. Mais pour apprécier cette volte-face, il fut auparavant mesurer l'étendue de la non-maîtrise du héros, c'est ce que nous permet cette séquence.

On ne relèvera pas ici tous les plans pour ne s'attarder que sur ceux qui sont soit significatifs, soit qui marquent une avancée dans le récit.

Cette séquence est importante parce qu'elle place les adversaires en symétrie très affichée (deux pères / deux enfants), qu'elle situe la rivalité sociale entre les deux hommes, furieux de voir leurs enfants se rapprocher – d'ailleurs, les pères emploient presque les mêmes mots à ce sujet :

Steamboat Bill dit « *Je choisirai celle qu'il te faut et ce ne sera pas la fille d'un homme comme lui.* »

Mais surtout, Steamboat Bill père donne une leçon de courage : ne pas accepter l'insulte, défendre son honneur, bref, ne pas se laisser intimider. Car il faut bien transmettre des techniques à Junior qui manque de confiance en lui et de savoir-faire : il se bat comme un petit garçon. Cela étant, malgré le coup de poing téléguidé par son père et la victoire sur plus fort que lui, il reste ce même

que son père entraîne en le tirant par le bras comme on le ferait pour un petit enfant que l'on sort du bac à sable.

Enfin, un effet stylistique unique dans le film (le panoramique-recadrage) vient à quatre reprises attirer notre attention sur les enjeux en cours. Cet effet voyant est remarquable dans une esthétique très sobre.

Nous en sommes presque à la moitié du récit. Il reste encore bien du temps pour que Junior prenne la situation en main et fasse preuve de maîtrise. Et, puisque les conventions sociales n'ont pas réussi à le faire avancer, c'est une situation de catastrophe naturelle qui le poussera à se surpasser et à montrer ce qu'il a de meilleur, transformant ainsi l'étudiant de la très sélecte université de Boston en héros intrépide.

IMAGE RICOCHET



Dans ce film, le personnage de Charlot adopte, presque malgré lui, un enfant abandonné. L'affection qui les unit est immédiatement forte et leur relation est fusionnelle, à la différence de ce qui se passe pour Junior et son père bourru. Il faudra tout le récit du film de Keaton pour construire une relation affective heureuse entre père et fils là où, une fois que Charlot s'est décidé, en quatre longues minutes, à prendre en charge ce bébé trouvé au milieu d'un tas d'ordures, l'amour père-fils est une donnée immédiate.

Ces deux films, qui datent des années du vingt du siècle dernier, proposent une réflexion non-stéréotypée sur la nature de l'amour qui unit ou pas les parents et les enfants.

PROMENADES PEDAGOGIQUES

Promenade 1 | Sur le muet

Probablement les élèves ont-ils vu d'autres films muets, burlesques, ou d'autres œuvres concernant les difficiles relations entre père et fils. Faire appel au patrimoine des films vus ensemble au sein d'*École et cinéma* ou individuellement par chaque enfant permettra d'enrichir la compréhension de *Steamboat Bill Junior*. Bien sûr, il ne s'agit pas de se livrer à un quiz stérile mais, en faisant appel aux connaissances de chacun, d'aider à approfondir la perception du film : de la comparaison, si elle ne s'attache pas seulement à des points techniques, naissent critiques, réflexions, argumentations et le goût s'affine.

Dans le cadre pédagogique, il est légalement possible de montrer des extraits de films, jusqu'à 10 % de l'œuvre citée. Cela permet à la fois de se servir des extraits mis à disposition des enseignants et des élèves sur la plateforme Nanouk et d'autres extraits de films correspondant, par exemple, à la culture personnelle des élèves à condition, bien sûr, de ne pas utiliser de supports piratés.

Le catalogue proposé par *École et cinéma* propose bien des œuvres qui entrent en écho de notre film.

On peut montrer la séquence de *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen qui, en 1952, met en scène la période qui succède à celle du tournage de *Steamboat Bill Junior* : la fiction y retrace la stupéfaction du monde du cinéma hollywoodien découvrant que l'on peut entendre ce que disent les acteurs ! Par contraste, cela permet de mesurer la spécificité du cinéma muet dont Keaton est un des plus grands représentants. Le grand critique James Agee ne disait-il pas de lui qu'il est « *le plus muet des acteurs du muet* » ? Bien sûr, à considérer cette donnée esthétique et technique, on est aussitôt renvoyé vers une réflexion sur le travail du corps de cet athlète qu'est Buster Keaton.

Par ailleurs, on pourra comparer le personnage de Kitty à celui interprété par Debbie Reynolds : ils ne sont pas si fréquents les personnages de jeunes femmes ayant le souci de faire respecter leur désir...

Enfin, il est intéressant de constater que dans le film de 1952, Donald O'Connor reprend le gag de Buster qui essaie de passer au travers de la toile de fond dans le théâtre quand il tente de marcher sur les murs. Le réalisateur de *Chantons sous la pluie*, Stanley Donen, aurait-il vu *Steamboat Bill*

Junior ? C'est bien possible même si rien ne permet de l'affirmer. Comme dans les autres arts, parfois des œuvres se répondent d'une époque à l'autre et c'est un plaisir intellectuel que de le constater.

Promenade 2 | Sur la relation père-fils

le thème est classique et fréquent, on le constate facilement sans même avoir besoin de se tourner vers Freud pour le prouver, la littérature, les contes sont là pour fournir de nombreux exemples.

Le cinéma s'en nourrit aussi : nombreux sont les films à en traiter, et en particulier ceux du catalogue d'*École et cinéma*. D'ailleurs, on remarquera que souvent, cette relation met en jeu cette structure parentale sans recourir aux liens du sang : c'est une grande constante du récit d'apprentissage que de figurer l'initiation par la métaphore, à travers les liens entre un enfant et un adulte qui n'est pas son géniteur. Souvent, l'enfant pousse celui qui n'est pas son père à adopter – c'est le cas de le dire – la posture paternelle : on citera le magnifique film de Fritz Lang, *Les Contrebandiers de Moonfleet*, ou celui de Charles Lane, *Sidewalk Story*. De manière plus décalée et plus subtile, *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton, met en scène une relation paternelle dévoyée entre un monstre-ogre et sa proie, le jeune orphelin John.

Mais l'exemple le plus probant est certainement celui du *Kid*, de Chaplin. Le film est antérieur de six ans à *Steamboat* et Keaton l'a certainement vu. On peut consulter le dossier pédagogique sur la plate-forme Nanouk pour y trouver une réflexion sur la façon qu'a Chaplin de traiter la question des rapports entre l'enfant adopté et le père.

On notera que tous ces exemples concernent les rapports entre un adulte et un enfant, la spécificité de *Steamboat Bill Junior* est que le film met en jeu un père plutôt vieillissant et son tout jeune homme de fils. Du coup, les rapports entre eux deux ne sont pas qu'affectifs, ils concernent aussi le passage à l'âge adulte. (cf. [Point de vue](#)).

Promenade 3 | Filmer l'exploit

Comme l'affirme André Bazin, si l'on veut que le spectateur croie ce qu'il voit, et que, par exemple, il ait peur pour un enfant mis en présence d'un lion, il faut qu'à un moment ou un autre, tous deux se trouvent dans le même plan, sinon, comment croire que le danger existe ? Cette question constitue un des points les plus intéressants de la théorie de l'art cinématographique. C'est aussi un de ceux sur lesquels il est le plus aisé de faire réfléchir les enfants : en puisant dans les extraits proposés dans la plate-forme Nanouk, on peut multiplier les exemples. Il en va ainsi pour la grande séquence de la cage au loin dans *Le Cirque*, film de Chaplin qui figure au catalogue d'*École et cinéma*. Certes, Chaplin a filmé deux lions différents, un plus docile, l'autre plus agressif, et il a multiplié les plans dans lesquels ne figure pas le lion mais nombreux aussi sont ceux dans lesquels il prend le risque de se trouver face au fauve.

Sur un plan théorique, la question du filmage de l'exploit physique ressortit au même principe. C'est parce que Keaton privilégie le plan général et se refuse la coupure du plan que nous sommes

émervillés par la vitesse d'une course, la précision d'un lancer – n'a-t-il pas tourné 52 prises dans les *Trois âges* pour obtenir le parfait renvoi d'une pierre dans une partie de baseball préhistorique ? –, *a fortiori* celle de la chute d'une façade sur notre héros. Reprendre les exemples et s'attacher au cadre et au montage n'exige aucune connaissance spécifique : l'observation conduit à l'analyse. Du coup, les élèves auront certainement des exemples conformes ou contradictoires à proposer à la réflexion du groupe.

Mais pour filmer l'exploit et que cela ne soit pas vain, il faut en organiser la nécessité narrative.

Au départ, pour pouvoir exercer ses talents physiques et son intrépidité, Keaton avait prévu une inondation mais le producteur s'y est opposé : les États-Unis venaient justement de subir des inondations terribles. Keaton a donc opté pour le cyclone : certains éléments de la catastrophe pouvaient être communs, les maisons glissant dans la rivière, le naufrage du King. En plus, Keaton a joué avec la force du vent qui lui a permis de se montrer luttant contre lui quand il incline son corps à 30° par rapport au sol ou quand la façade tombe sur lui sous la force du cyclone (cf. [Point de vue](#)) : le plan mérite d'être vu et revu pour constater qu'il n'est pas coupé, observer la largeur du cadre, bref la mise en scène qui a mis l'acteur en péril. Comme il le souhaitait !

Promenade 4 | La question sociale

Il est intéressant de noter que, en général, chez Keaton, le problème social n'est pas premier. Ce n'est pas le cas ici non plus. En revanche, on connaît précisément le statut social du héros. Il peut indifféremment être millionnaire comme dans *La Croisière du Navigator* ou étudiant désargenté comme dans *Steamboat*. En tout cas, si dans ce cinéma, l'origine de classe ne constitue pas un signifiant majeur pour définir le personnage, elle intervient dans le récit au même titre que le contexte social.

Le film est clairement situé en 1926, soit trois ans avant le krach qui a bouleversé les États-Unis et l'économie mondiale : deux affiches de films de la MGM sortis cette année-là sont visibles sur les murs, *The Boob* de William Wellman et *The Temptress* de Fred Niblo. C'est aussi l'année où un ouragan dévaste la Floride en faisant une centaine de victimes et des dégâts approchant le milliard de dollars d'aujourd'hui. Par ailleurs, pour la première fois depuis la fin de la guerre, la construction de logements neufs diminue. Ce début de crise dans le bâtiment est probablement un des premiers signes annonciateurs de la crise de 29.

Dans *Steamboat*, la critique sociale se lit à travers les deux modes d'exploitation du trafic fluvial.

Le *Stonewall Jackson*, ainsi baptisé du nom d'un général des Confédérés, a visiblement la sympathie de Keaton : même s'il est déglingué, il n'est pas pire que le bateau flambant neuf de King qui va finir par sombrer. Dans son analyse sur *Le Mécano de la General* sur Nanouk, Hervé Joubert-Laurencin explique l'intérêt de Buster Keaton pour les Confédérés – l'armée sudiste sécessionniste –, par le fait qu'ils ont été les perdants de cette guerre : Keaton a plutôt tendance à se placer du côté des faibles.

Par ailleurs, le vieux loup de mer qui semble incarner l'ancien monde porte des valeurs à la fois rétrogrades – à l'égard de son fils – et fortes, un courage qui l'amène à ne pas s'incliner devant les pouvoirs de l'argent et une certaine conception de son métier de marin, ce qui manque cruellement au capitaine d'industrie King, qui, tout héraut du nouveau monde qu'il soit, est dénué de tout scrupule professionnel ou moral.

Promenade 5 | Racisme ?

Un plan interroge : lorsque Junior sort de l'eau et se hisse sur le King pour aller voir sa dulcinée, il terrorise un matelot noir qui jouait de la guitare. Le jeu de l'acteur est outré : il reprend les codes qui, dans le cinéma muet du siècle dernier, accompagnent la représentation des noirs comme superstitieux, voire trouillards. On ne reverra pas le personnage, il reste donc défini par cette seule expression caricaturale d'un peureux qui croit aux esprits malfaisants et s'effraie de l'apparition inattendue d'un homme mouillé, Junior en l'occurrence.

La question n'est pas simple : si ce plan est clairement déplaisant – même s'il correspond aux codes de l'époque –, il arrive que Keaton fasse preuve de plus de discernement. Stéphane Goudet, critique et historien du cinéma, signale que dans *Malec chez les Indiens*, Keaton accuse par un carton les capitalistes qui viennent spolier les autochtones : « *Voici qu'arrivent les requins du pétrole pour voler aux Indiens leurs terres* »^{Et ce} trois ans avant que le congrès des États-Unis n'accorde la nationalité américaine aux Indiens. Le point de vue de Keaton était courageux.

Dans *Steamboat*, le passage incriminé ressortit davantage à un racisme basique que l'on pourrait considérer comme non-actif, c'est-à-dire que, sans procéder sur un ton vindicatif, Keaton reconduit ici un cliché bien entendu, donc non discuté, dans la société américaine d'il y a cent ans : les noirs sont pleutres parce que superstitieux. Rien d'acceptable, même si le cliché était très banal à l'époque.

Pourtant, comme le remarque Stéphane Goudet, c'est un jeune couple noir qui donne une image idéalisée du bonheur conjugal et suscite l'impérieux besoin de convoler chez le héros de *La Croisière du Navigator*. Et dans *Steamboat*, quand le père croit reconnaître son fils sur le quai de la gare dans le jeune noir dont le visage est caché, on ne pense pas forcément à un plan raciste. Pas forcément. Mais quand on met ces deux plans en parallèle du plan du matelot, on se dit pourtant que les stéréotypes sont vraiment ancrés... Il y aurait donc chez Keaton d'un côté la reconduction « spontanée » de clichés racistes vivaces dans la société d'il y a cent ans et de l'autre, la volonté de défendre des peuples opprimés de couleur différente, voire de leur faire porter les valeurs du bonheur dans le mariage...

Il est intéressant de contextualiser et de nuancer les analyses sur ce point délicat.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

La mécanique du rire. Autobiographie d'un génie comique. Éditions Capricci. 2014.

Robert Benayoun, *Le Regard de Buster Keaton*, réédition Ramsay poche cinéma, 1987.

Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, éditions Seghers, 1973.

Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, tome 1, éditions de minuit, 1983.

Stéphane Goudet, *Buster Keaton*, éditions Cahiers du cinéma, 2008.

Hervé Joubert-Laurencin, *Cahier de notes sur Le Mécano de la General*, Les enfants de cinéma, 2002.

Olivier Mongin, *Buster Keaton, l'étoile filante*, éditions Hachette, 1995.

Articles

Eric Rohmer, *L'Art de l'espace*, La revue du cinéma n°14, juin 1948.

John Schmitz, *Une rencontre avec Buster Keaton*, Cahiers du cinéma n°86, août 1958.

André Martin, *Le mécano de la pantomime*, Cahiers du cinéma n°86, août 1958.

À quatre temps, Entretien avec Buster Keaton, Cahiers du cinéma n°130, avril 1962.

Steamboat Bill Junior, Cahiers du cinéma n°130, avril 1962.

NOTES SUR L'AUTEUR

Biographie

Après avoir enseigné le français en collège et le cinéma à l'université de Toulouse II, Carole Desbarats a dirigé les études à la Fémis puis créé le pôle de communication de l'École normale supérieure (Ulm).

Elle participe au comité de rédaction de la revue *Esprit* et accompagne *Les enfants de cinéma* depuis la création de l'association.

Dernier ouvrage paru : *The West Wing, au cœur du pouvoir*, Presses universitaires de France, 2016.