

Document Citation

Title	Fiancées en folie
Author(s)	Claude Jean Philippe
Source	<i>Casterman (Firm)</i>
Date	1971
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	4
Subjects	Keaton, Buster (1895-1966), Piqua, Kansas, United States
Film Subjects	Seven chances, Keaton, Buster, 1925

Selon Keaton « tous les gags sont tirés des lois de l'espace et du temps ». Il s'agit donc pour lui de déceler toutes les possibilités de relation — et de rupture — entre des éléments constants et d'autres variables.

Soit une scène en été, la première de *Seven Chances*. On voit James Shannon se tenir poliment auprès de la jeune fille de ses pensées. Il lui parle sans pouvoir se déclarer. Derrière eux le décor représente la petite maison américaine classique, accueillante et retirée derrière son bout de jardin. Quatre saisons se succèdent sans rien changer à la situation relative des personnages (timidité de James, politesse engageante de la jeune fille), ni à la tranquille simplicité du découpage (plan général de face sur le même fond de décor).

Un seul élément variable, parfaitement incongru au cœur de la permanence, crée le gag : le petit chien du premier plan est devenu au quatrième un considérable molosse — douze mois ont passé.

Le visage même de Keaton est moins impassible qu'immobile. Une immobilité à la mesure des épreuves de vitesse qui lui sont, dans chaque film, imposées. Le constant et le variable, portés l'un et l'autre au point d'extrême abstraction, s'annulent réciproquement pour laisser place à un sentiment de pure neutralité *Seven Chances* contient à ce titre un gag exemplaire : Keaton pressé monte dans sa voiture et démarre. Mais la voiture ne bouge pas. C'est le décor qui change derrière elle en fondu enchaîné. Le sentiment d'absolue rapidité est traduit par l'absence tout aussi absolue de mouvement. Puisqu'un déplacement se définit essentiellement par son point de départ et son point d'arrivée, autant négliger la contingence des passages !

Si tout le comique de Keaton est fondé sur la variation, c'est précisément parce qu'il est, lui,

Fiancées en folie

(*Seven Chances*) de Buster Keaton

une vivante incarnation de l'essentiel. Autrement le scénario même de *Seven Chances* ne saurait fonctionner :

Les affaires de James Shannon sont plutôt mauvaises. Un très gros héritage lui tombe du ciel, mais le testament du défunt comporte une condition draconienne. L'héritier devra être marié en bonne et due forme le jour de son 27^e anniversaire à sept heures du soir, dernier délai. Keaton regarde sa montre et son calendrier. Il a 27 ans le jour même. Il ne lui reste plus que quelques heures pour se marier.

Naturellement il pense à Mary, la jeune fille qui l'attend dans sa maison. Il s'y rend aussitôt. Sur le banc du jardin il répète le texte et la mimique de sa déclaration. C'est le premier temps du gag, qui procède une fois de plus par variation. James croyait être seul. Or Mary est là, qui l'écoute et lui dit « oui ». En répétant sa scène à vide, l'amoureux trouve un écho — mais lorsque la scène devient vraie, il joue de maladresse et blesse la jeune fille — « Je dois me marier, explique-t-il, absolument aujourd'hui. N'importe quelle jeune fille ferait l'affaire. »

Il s'en tient aux faits, à leur sèche exposition. Il pourrait ajouter : « N'importe quelle jeune fille ferait l'affaire. Mais naturellement c'est à vous, Mary, que j'ai pensé. » Si une telle phrase était prononcée, il n'y aurait plus de scénario possible. James épouserait Mary sans chercher plus loin. Si Keaton ne la prononce pas, c'est, d'une part, parce qu'elle va de soi, d'autre part, parce qu'il est constitutionnellement incapable d'outrepasser les données simples de la situation. Il lui faut une fiancée dans la journée, voilà tout.

Chacune de ses demandes va se heurter au même refus. Il les formule sur le même ton, égal,

presque neutre, sans rien ajouter ni retrancher à la question qui, pour lui, se suffit à elle-même : « Voulez-vous m'épouser ? » Tout bien considéré il serait plutôt un parti enviable, élégant, racé, riche bientôt. Mais son laconisme le perd. On lui rit au nez. Calmement il raye sur son carnet le nom de la rieuse. Après une éblouissante série de variations sur le même thème, Keaton en arrive au raffinement suprême de l'épure. Il songe en désespoir de cause à épouser la demoiselle du vestiaire du « Country Club ». Toute la scène se résume en trois regards : idée de la demande, refus, enregistrement du refus. En moins de temps qu'il ne faut pour le penser, l'essentiel est dit.

Keaton, tirant les conséquences extrêmes du pragmatisme américain, découvre le dénuement classique dans toute sa pureté. C'est au nom de l'efficacité comique qu'il creuse le plus grand écart entre le constant et le variable, l'essentiel et le contingent. Comme son personnage, Keaton se montre incapable de surcharger un personnage, une situation, un gag, par des notations qui leur seraient extérieures. Il se situe sur ce plan aux antipodes de Chaplin qui fait vivre et craquer un masque mal ajusté (mal ajouté) au visage. Alors que Charlot suscite autour de lui le grotesque et le monstrueux, Keaton paraît toujours à visage découvert, étrangement nu, au cœur d'un environnement banal, peuplé de créatures simples.

Même les mégères, ameutées en masse par l'annonce qui leur promet un mari dans la journée, ne sont pas chargées outre mesure. Keaton les regarde elles aussi pour ce qu'elles sont, décidées, violentes, dangereuses par leur nombre. Il les considère froidement, ingénument, et il découvre l'horreur qu'elles représentent de manière directe, sans s'attarder en vaine misogynie. D'ailleurs il n'a pas le temps. Elles le poursuivent. En l'espace

d'une seconde, il devra faire son choix. D'un côté une avalanche de rochers, de l'autre l'avant-garde du bataillon de vieilles filles. Il choisit les rochers, c'est-à-dire, entre deux dangers, le moindre.

Là encore le comique naît de l'écart, du nombre, de la vitesse et de l'espace. Chaque seconde entraîne une variation inédite, une surprise, un rire neuf. L'irrésistible mouvement ouvre sans difficulté les voies de la poésie fantastique. Mais le vrai décalage est plus secret.

Regardons de près la mise en scène. Le sentiment d'ampleur et de rapidité est donné par la tranquille fixité des cadres. La caméra isole un champ qui se trouve bientôt rempli par la multitude de filles enragées, et se vide aussi rapidement. Keaton court de face, avec au fond les filles qui le poursuivent. On s'aperçoit alors que les distances relatives demeurent égales, de la caméra à Keaton, de Keaton aux filles. Ou bien encore l'appareil se déplace latéralement pour accompagner, de profil, la course de Keaton, et il se règle strictement sur sa vitesse. Si bien que le personnage demeure à la même place, au centre de l'image, tandis que le fond court. Les bords du cadre représentent la vraie limite, vers laquelle parfois le héros s'échappe, très brièvement, avant d'être repris par l'implacable logique d'une vitesse immobile.

Sous la folie des variations, on découvre une nostalgie de la contemplation. Keaton est bien le héros d'une Amérique effervescente, il participe de son mouvement pour mieux l'annuler et nous renvoyer à l'espace mystérieux et vierge que révèle son regard, regard du premier homme dans le matin du monde.

Claude Jean PHILIPPE

Opinions :

« Dans ce film, plus que nulle part ailleurs, Keaton se déchaîne littéralement, aspirant à lui le milieu ambiant en un fabuleux mouvement giratoire, circulaire et centrifuge tout ensemble. Ce n'est plus une révolte (de laiderons en rut), c'est une révolution, au sens astronomique du terme. »

Claude BEYLIE

(in *Cahiers du cinéma*, n° 130, avril 1962).

« L'isolement des êtres et des objets apparaît chez Buster Keaton comme constitutif de la nature même de l'espace; isolement exprimé en particulier par le thème du mouvement de va-et-vient — tout étant comme 'renvoyé' continuellement à soi — par les chutes brutales, les aplatissements sur le sol, par la saisie maladroite d'objets qui se dérobent ou se brisent comme si le monde extérieur était par son essence même inapte à être saisi. »

Maurice SHÉRER

(*Le Cinéma, art de l'espace*, in *La Revue du cinéma*, n° 14, juin 1968).

« *Seven Chances* ne nous était plus connu que sous la forme, assez abîmée et tronquée, de copies tirées à partir d'un négatif retrouvé par Raymond Rohauer. C'est au même heureux chercheur que nous devons cette autre chance inestimable : le négatif original en 35 mm exhumé des caves de la *Metro-Goldwyn-Mayer*, avec sa *préface* en technicolor, qui est sans doute la première utilisation de la couleur par un cinéaste dans un long métrage commercial.

» (...) Superbe leçon de mise en scène que cet enchaînement de poursuites démentielles dont les épisodes-séquences se rapprochent ou s'éloignent du spectateur avec une science du rythme et de l'écriture des gestes qui coupe le souffle — avec une maîtrise époustouflante qui arrache le gag au comique pour lui donner tous les pouvoirs d'un langage. Buster Keaton atteint ici à une véritable fabulation gestuelle dont l'histoire du cinéma ne nous a pas procuré beaucoup d'autres exemples aussi forts. »

Claude Michel CLUNY

(in *La Nouvelle Revue française*, n° 202, octobre 1969).

Buster Keaton

Joseph-Francis Keaton, né le 4 octobre 1896 à Pickway (Canada). Il débute sur les planches à l'âge de trois ans et demi dans le numéro acrobatique de ses parents. Débute à Hollywood en 1917, comme partenaire de Fatty — (Roscoe Arbuckle); après de nombreux courts métrages, (*Conviet 13*, *Paleface*, *Cops*) il entreprend une éclatante série de longs métrages comiques (1923 : *Our Hospitality*; 1924 : *The Navigator*; 1925 : *Go west*; 1926 : *The General*; 1927 : *Steamboat Bill Junior*; 1928 : *The Cameraman*).

Le parlant lui sera fatal.

Ses apparitions à l'écran ne sont plus que sporadiques (*Sunset Boulevard - Limelight*).

Il meurt en 1966.

Cf. *Buster Keaton*, par Anne VILLELAUR, *Dossiers du cinéma*, Cinéastes I, Casterman, 1971.

Bibliographie

Cf. *Image et Son*, n°s 229 et 234.

Synopsis

James Shannon et Mary, la jeune fille qu'il aime, mais sans trouver le courage de se déclarer; ils sont, avec un petit chien, à la porte du cottage de Mary : le plan se répète identique mais les couleurs changent (les saisons passent), et le petit chien devient très gros. Une nouvelle bouleverse la situation : James Shannon doit hériter une fortune considérable à condition de se marier avant 7 h le jour de son anniversaire. Or il a 21 ans ce jour-là; il doit donc se marier au plus vite. Sa fiancée Mary refuse de se marier dans ces conditions. James met alors une annonce dans le journal. Il se rend à l'église mais des jeunes filles arrivent de partout, en voiture, à cheval, à bicyclette, en patin. Elles envahissent l'église.

Mais Mary accepte d'épouser James. Il prend alors la fuite, traqué par ses « fiancées » qui finissent par lui lancer des briques. James riposte en provoquant la chute d'énormes blocs de pierre qui mettent les jeunes filles en fuite.

James épousera Mary et obtiendra la fortune désirée.

FICHE TECHNIQUE

*Fiancées en folie **

Seven Chances

(1925)

Réalisation : Buster Keaton.

Scénario : Jean C. Havez, Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell d'après la pièce de Roy Cooper Megrue.

Photographie : Elgin Lessley, Byron Houck.

Procédé : *Technicolor*, et noir et blanc.

Production : Buster Keaton, Joseph M. Schenck pour *Metro*. U.S.A.

Musique additionnelle composée et dirigée par Claude Bolling.

Durée : 70 minutes.

Interprétation :

Buster Keaton	<i>James Shannon</i>
Roy Barnes	<i>Son ami</i>
Snitz Edwards	<i>L'avocat</i>
Ruth Dwyer	<i>La jeune fille</i>
Frankie Raymond	<i>Sa mère</i>
Erwin Connelly	<i>Le pasteur</i>
Jules Cowles	<i>Le serviteur</i>

* Distribution en 16 mm : *UFOLEIS*.

© CASTERMAN 1971

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays