



HAL
open science

Les influences réciproques des grands maîtres du burlesque muet

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. Les influences réciproques des grands maîtres du burlesque muet. mille huit cent quatre-vingt-quinze, 1999, 29, pp.143-152. halshs-02548748

HAL Id: halshs-02548748

<https://shs.hal.science/halshs-02548748>

Submitted on 20 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES INFLUENCES RÉCIPROQUES DES GRANDS MAÎTRES DU BURLESQUE MUET - Christel Taillibert -

**Festival Fatty Arbuckle et Buster Keaton
(Auditorium du Musée d'Orsay, 22 octobre - 15 novembre 1998)**

Si une réhabilitation tardive dans les années 60 nous permet aujourd'hui d'avoir relativement facilement accès aux films réalisés et interprétés par Buster Keaton, le célèbre Roscoe Arbuckle - dont la corpulence eut tôt fait de lui conférer le surnom de "Fatty" - reste pratiquement inconnu du public contemporain. Or cet acteur, qui bénéficiait dans les années 10 d'une popularité qui valait celle d'un Charlie Chaplin, occupe indéniablement une place très importante dans l'histoire du cinéma burlesque. On ne peut donc que louer l'Auditorium du Musée d'Orsay de nous avoir offert récemment une magnifique rétrospective qui nous permet non seulement de découvrir un grand nombre des courts métrages dirigés et interprétés par Fatty au cours des années 10, mais aussi d'apprécier la nature de son influence sur le jeune Buster Keaton qui débuta sa carrière cinématographique sous ses auspices, avant de voler de ses propres ailes.

- **Fatty dans le cercle de Mack Sennett**

Roscoe Arbuckle entre dans le monde du cinéma en 1913, à l'âge de 22 ans. Il est alors recruté par Mack Sennett, lequel se disait fort impressionné par l'agilité et l'adresse de ce véritable mastodonte. Car c'est avant tout par son physique que "Fatty" se distinguait de ses collègues de la Keystone : malgré ses 150 kilos, il n'avait rien du balourd et exécutait avec légèreté les cabrioles les plus spectaculaires (il était d'ailleurs acrobate dans un troupe théâtrale avant de travailler pour le cinéma).

Parmi les exercices qu'il affectionnait, la danse recueille indubitablement ses faveurs. On observe au fil des courts métrages qu'il interprète que les dancings et les bals populaires interviennent régulièrement dans les scénarios, comme pour lui permettre de donner cours à sa fantaisie. Ainsi, dans *A Bath House Beauty* (1914), le spectacle qu'il offre aux clients éberlués relève proprement de la performance sportive. Il renouvelle son numéro la même année dans *Fatty's Magic Pants*, entraînant Minta Durfee dans une chorégraphie endiablée.

Le jeu de Fatty a cela d'original par rapport aux autres "gros" qui s'imposèrent dans l'histoire du cinéma qu'il incarne tour à tour et selon les besoins de la narration les rôles du Goliath invincible ou bien du bouffon. Il n'hésite en effet pas à utiliser ses attributs grasseyés à des fins comiques, et ses fesses en particulier étaient fréquemment l'objet de gros plans significatifs propres à accuser leurs dimensions peu communes. Dans *Fatty et son sosie* (1914) par exemple - mais le gag est repris à l'identique dans d'autres films - l'acteur tombe dans une rivière, et c'est avant toute autre partie du corps son postérieur qui apparaît à la surface, avant que la morsure d'un poisson ne vienne hâter son émergence complète.

Au-delà de son jeu corporel, son visage aussi est extrêmement expressif et il n'hésite pas à exécuter les mimiques les plus caricaturales pour manifester ses états d'âme. Si les performances physiques que Fatty exécute pour la caméra constituent un

véritable contrepoint à ce que sa corpulence laissait supposer a priori, le même constat peut être fait pour ce qui concerne ses relations avec la gent féminine : alors que ses formes imposantes ne semblent pas jouer en faveur d'un quelconque potentiel de séduction, il incarne de film en film des personnages de don Juan et les femmes succombent invariablement à ses charmes, aussi mystérieux que cela puisse paraître au spectateur.

Fatty ne recule devant rien pour conquérir le cœur de sa belle, mettant toutes ses forces et son habileté au service de sa cause amoureuse afin de lutter contre les inévitables prétendants qui tentent de contrecarrer ses projets. Malgré toute sa malignité, l'opposant - dont le rôle est d'ailleurs fréquemment dévolu à Al St John - ne réussit toutefois jamais à contrarier les objectifs de Fatty. Ce dernier, archétype de l'amoureux romantique, tente envers et contre tout de se montrer sous le meilleur jour aux yeux de sa dulcinée. Ainsi, dans *Fatty's Wine Party* (1914), il cherche à cacher sa piètre situation financière à sa fiancée, tandis que de joyeux lurons se démènent au contraire pour le mettre dans des situations inconfortables qui le contraignent à des exercices avilissants.

Pour mettre hors d'état de nuire ses adversaires, Fatty n'hésite jamais à recourir à la force physique : c'est par exemple à coups de pierres qu'il attaque Phyllis Allen dans *Fatty et son sosie* (1914), tandis qu'il préfère les citrouilles pour anéantir Al St John dans *Fatty's Simple Life* (1915). Au cours de ses confrontations physiques, Fatty utilise avec délectation son ventre proéminent, lequel devient une arme redoutable contre laquelle il envoie rebondir ses adversaires avec délectation. D'une manière générale, c'est toujours avec beaucoup d'humour et de subtilité qu'il met à profit son potentiel musculaire pour servir sa cause. On peut évoquer par exemple cette scène de *Fatty and Mabel Adrift* (1916) où il répare une voiture d'une façon toute singulière : faisant fi d'outils de toute sorte, il y soulève le véhicule d'une main, ôte le pneu crevé et le gonfle à la bouche tel un ballon de baudruche...

Lorsque Fatty joue le rôle d'un homme marié, il l'est généralement à une horrible mégère, choix scénaristique qui justifie le peu de cas dont il fait preuve à l'égard de la fidélité conjugale et lui permet de donner libre cours à ses exercices de séduction auprès des jolies jeunes filles qui croisent invariablement sa route. *A Bath House Beauty* et *Mabel and Fatty's wash day* (1915) sont caractéristiques de cette situation sur la base de laquelle se développe la narration.

Quand un amour contrarié ne constitue par le cœur de l'action, ce sont les représentants de l'ordre qui se chargent de créer un conflit susceptible d'animer les personnages. On connaît en effet l'affection particulière que Mack Sennett développait à l'égard de ses troupes de policiers, les fameux "Keystone Cops", qu'il considérait comme les proies rêvées du cinéma comique dans la mesure où ils incarnaient l'image même de la respectabilité¹. Leur lutte contre des malfrats et voyous de toute sorte, ou simplement leur réaction face à des soi-disant atteintes aux bonnes mœurs, permettaient la mise en place d'un nombre illimité de gags et justifiait l'incontournable "course-poursuite" qui concluait classiquement les courts métrages burlesques à la Sennett.

Si dans quelques films - tels que *Fatty et les voleurs* (1913) - Fatty interprète lui-même un personnage de policier, il se contente bien plus souvent de tenir tête aux forces de l'ordre qui contrarient ses propres projets. Dans ce cas de figure, le film *Mabel, Fatty and the law* (1915) est intéressant dans la mesure où le seul crime commis par les

¹ SENNETT (Mack), *Le Roi du comique*. Paris : Seuil, 1994 (première édition : 1954), p 66.

personnages interprétés par Fatty et Minta Durfee est d'être pris en flagrant délit de "bécotage" sur la voie publique... délit grave s'il en faut qu'il justifie la condamnation des accusés à un mois de prison ! Il est par ailleurs amusant de constater que c'est uniquement cette atteinte à la bienséance publique qui est remise en cause dans le film, et non la relation adultère des deux compères qui est traitée comme une donnée scénaristique de la plus haute normalité ! Il s'agit d'un clin d'œil ironique lancé par le cinéma burlesque à l'Amérique puritaine, imposant ainsi sa propre morale le temps d'un film.

Comme pour l'ensemble de ce cinéma particulièrement cruel, les combats qui opposent Fatty et ses acolytes aux policiers sont d'une rare violence : tous les projectiles imaginables sont mis à profit, et l'on hésite pas des deux côtés à se tirer dessus à coup de pistolet - dont les balles sont toutefois totalement inoffensives et se contentent de rebondir sur les arrière-trains. Parmi les armes utilisées, la tarte à la crème - autre spécialité à la Sennett - est celle qui remporte toutes les préférences. Fatty, ambidextre, suscitait d'ailleurs l'admiration de ses collègues en raison de sa capacité à lancer deux tartes en même temps dans des directions différentes². Les scènes de batailles à coup de tartes à la crème témoignent de l'esprit profondément infantile et ludique qui prévalait dans les studios de la Keystone à cette époque. La scène finale de *His Wife Mistake* (1916) est ainsi significative des débordements dans la grosse farce qu'engendrait l'enthousiasme jouissif des différents acteurs concentrés sur leurs exercices pâtisseries.

Cette atmosphère ludique explique d'ailleurs la récurrence du thème du "luna park" dans les scénarios de ces films. On peut mettre sur le même plan le plaisir évident que Fatty éprouvait à se travestir, comme aiment à le faire les jeunes enfants. Ainsi, nombreux sont les films où Fatty apparaît - avec plus ou moins de bonheur - affublé de toilettes féminines. S'il se contente la plupart du temps de se déguiser pour échapper à ses poursuivants, on trouve aussi quelques cas où il interprète sans ambages un personnage de femme. Tel est le cas de *Miss Fatty's Seaside lover*, dans lequel il utilise toutes les possibilités expressives de son visage pour ridiculiser les minauderies considérées comme typiquement féminines. On peut d'ailleurs noter que ce film est exempt de toute recherche scénaristique, le seul élément sur lequel se basent les quinze minutes de cette bande étant la performance d'acteur de Roscoe Arbuckle dans sa parodie du "sexe faible" - expression qui perd totalement sa raison d'être dans ce cas puisque la femme incarnée par Fatty est une matrone irréductible mettant au pas qui voudrait lui opposer une quelconque résistance.

• **Fatty et Charlie Chaplin**

Presqu'en même temps que Fatty, Charlie Chaplin fit lui aussi au cours de l'année 1914 ses débuts au cinéma dans la troupe de Mack Sennett. La programmation proposée par l'Auditorium du Musée d'Orsay nous permet ainsi d'avoir un aperçu de ce que fut la collaboration entre ces deux acteurs comiques avant que Chaplin n'impose son style et ne prenne congé des studios de la Keystone.

Dans les films mis en scène par Mack Sennett, le jeune londonien se retrouvait très fréquemment dans la peau de saouards, alors que la question de l'alcool était pratiquement absente des films dont Fatty était l'interprète principal. Ainsi, dans *Charlot entre le bar et l'amour* (1914), Chaplin profite de son état d'ivresse avancée pour mettre à profit sa capacité à tituber et à tomber avec sa touche si particulière. Il

² SENNETT (Mack), *Le roi du comique*, op. cit., p 177.

entraîne d'ailleurs Fatty dans cette direction puisque dans *Charlot et Fatty en bombe* (1914), les deux compères forment un couple de joyeux ivrognes cherchant à échapper à la tyrannie exercée par leur femme respective.

Les deux compères n'apparaissent cependant pas toujours en si parfaite harmonie : si les femmes sont dans ce dernier film l'origine de leur complicité, elles constituent bien plus souvent l'origine de leurs dissensions. Dans *Charlot danseur* (1914) par exemple, tous deux tentent de conquérir la même jeune fille. Cette dernière, qui tient le vestiaire dans une salle de bal, semble réserver ses faveurs à un troisième luron : le chef d'orchestre. Ce conflit triangulaire donne évidemment lieu à une bataille spectaculaire qui se transforme sur le parquet de danse en une véritable chorégraphie burlesque. Chaplin n'y a pas son pareil pour recevoir et accuser de façon comique les nombreux coups qui lui sont généreusement adressés, ce qui lui vaut d'ailleurs d'être condamné à une malchance certaine. Pour ne prendre qu'un exemple, il interprète dans *Charlot et Fatty sur le ring* (1914) l'arbitre d'un match de boxe, mais reçoit beaucoup plus de coups que les deux combattants eux-mêmes...

Ce tempérament malchanceux explique que son personnage à l'écran ait tendance à créer la zizanie partout où il passe, tel un véritable cataclysme vivant - caractéristique qui apparaît d'ailleurs comme une véritable ironie du sort puisque le jeune Anglais était considéré au sein de l'équipe de Sennett comme un timide maladif... Dans *Charlot grande coquette* (1914), film mettant en scène les studios de la Keystone, Chaplin fait ainsi figure d'une vraie plaie pour ses employeurs et en particulier pour le pauvre metteur en scène qui tente de lui faire interpréter correctement son rôle. On peut relever dans le même film que lui aussi s'adonne aux joies du travestissement puisqu'il y apparaît à la fin sous l'apparence d'une femme magnifique, déguisement qui met par ailleurs parfaitement en valeur la finesse de ses traits et la délicatesse de son physique, à la différence de Fatty....

• **L'arrivée de Buster Keaton**

En août 1916, Fatty quitte définitivement les studios de la Keystone de Mack Sennett et est engagé par le producteur Joseph Schenck qui crée à son intention la Comique Films Corporation, société au sein de laquelle lui est donnée la possibilité de réaliser et d'interpréter des films en toute indépendance. C'est l'année suivante que Arbuckle rencontre Buster Keaton, alors âgé de 22 ans ; il lui propose de quitter le monde du music-hall pour celui du cinéma, proposition qui enchante le jeune acteur-acrobate. Leur collaboration dure de 1917 à 1919, avec une interruption de juin 1918 à mars 1919 en raison de la mobilisation de Keaton. L'étude de cette période est particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet de mettre en évidence le processus selon lequel, film après film, Buster Keaton s'éloigne petit à petit des modèles du slapstick tel que l'avait défini Mack Sennett et auquel se raccrochait Fatty, et donne naissance à une forme de comique plus subtile qu'il affinera par la suite quand il travaillera pour son compte.

Le premier film dans lequel les deux acteurs apparaissent conjointement est *Fatty garçon boucher* (1917), court métrage emblématique de la perfection rythmique à laquelle était parvenu Roscoe Arbuckle dans la gestion du burlesque. Ce film prend place dans une boutique au sein de laquelle Fatty interprète un jeune boucher, amoureux comme il se doit de la jolie fille du patron, Amanda, interprétée par Josephine Stevens. Son métier est évidemment le prétexte à de nombreux gags basés en particulier sur la dextérité de l'acteur et sa capacité à jongler avec naturel avec la viande, les couteaux, et

d'une manière générale tous les objets qui lui passent entre les mains. Buster Keaton quant à lui apparaît pour la première fois à l'écran dans le rôle d'un client désireux d'acheter de la mélasse - substance poisseuse par excellence et de ce fait propice à une succession effrénée de gags hilarants opposant Fatty, Keaton et Al St John, lesquels transforment rapidement la boutique en un véritable capharnaüm.

La seconde partie de ce film se déroule dans la pension de jeune fille où Amanda a été enfermée afin d'être protégée des convoitises dont elle était l'objet de la part de Fatty et de Al St John. Les tentatives des deux prétendants pour côtoyer la jeune fille et s'attirer ses faveurs constituent une nouvelle occasion pour les deux acteurs de se travestir : ils s'efforcent ainsi de se faire passer pour deux fillettes - avec les conséquences que l'on imagine... - jusqu'à la victoire finale de Fatty qui s'enfuit vers d'autres cieux avec sa bien-aimée.

Si Buster Keaton n'a qu'un rôle secondaire dans ce film, de nombreux éléments annoncent déjà les caractéristiques de sa future collaboration avec Fatty au sein de la Comique Films Corporation. Ainsi, alors qu'Al St John endosse ici comme la plupart du temps le rôle de l'opposant au héros central qu'est Fatty, le statut réservé à Keaton est celui du complice de ses facéties. On retrouve fréquemment cette structure par la suite, soit un antagonisme entre le couple Fatty / Keaton d'une part, et Al St John d'autre part. Ce dernier apparaît tour à tour comme un rival amoureux (*Fatty au village*, 1919) ou comme un opposant à la loi (*Fatty bistrot*, 1918).

Cette complicité à l'écran entre Fatty et Keaton était le pendant d'une réelle amitié dans la vie entre les deux acteurs. Ainsi, dans l'autobiographie qu'il signe en 1984, Buster Keaton ne tarit pas d'éloges pour son vieux compagnon disparu prématurément. Il écrit par exemple : "Plus je travaillais avec Roscoe, plus je l'aimais. J'avais une admiration sans borne pour ses talents d'acteur et de metteur en scène. (...) Roscoe aimait tout le monde, et tout le monde le lui rendait. (...) Tout l'amusait. Il n'était avare ni de conseils, ni d'argent, qu'il dispensait avec profusion. Je ne pouvais mieux tomber pour apprendre le métier du cinéma. Aucune dispute ne ternit jamais notre complicité"³.

Cette entente croissante entre les deux hommes engendre une présence toujours plus centrale de Buster Keaton dans les courts métrages mis en scène par Roscoe Arbuckle. On peut d'ailleurs noter que, parallèlement, Al St John se retrouve petit à petit réduit au rôle de comparse.

On retrouve évidemment dans l'ensemble de ces films tous les éléments qui caractérisent le style propre à Fatty que nous avons mis en évidence auparavant. Les scènes de travestissements sont toujours récurrentes, et même Keaton s'y prête puisqu'il apparaît par exemple en mariée dans *La Noce de Fatty* (1917). De la même façon, Fatty utilise toujours sa force physique comme ressort comique et narratif, ce dont Keaton fait d'ailleurs fréquemment les frais : ainsi, dans *Fatty docteur* (1917), il joue le rôle du fils de Fatty dont l'autorité paternelle prend principalement la forme de la généreuse distribution de taloches.

Cependant, malgré cette trace indélébile du style "Fatty", on voit aussi apparaître au fil des productions un certain nombre de signes annonçant ce que sera le burlesque propre à Buster Keaton. Le premier élément en serait bien sûr l'impression unique provoquée par son faciès, lequel lui valut d'ailleurs d'innombrables sobriquets parmi

³ KEATON (Buster), SAMUELS (Charles), *Mémoires. Slapstick*. Paris, Point, 1984 (première édition : 1960), p 91.

lesquels “l’homme qui ne rit jamais”, “visage de marbre”, “tête de buis”, “figure de cire”, “frigo”, etc. L’impassibilité de son visage, contrebalancée par l’extrême expressivité de son regard, se pose déjà comme l’antithèse du jeu outrancier de Fatty, lequel ne reculait devant aucune grimace pour accentuer le comique de la situation. Avec Keaton au contraire, le rire est provoqué par l’absence de toute réaction prévisible sur le visage de l’acteur, quels que soient les déboires que lui réserve le scénario. Il avait d’ailleurs théorisé ce choix puisqu’il déclarait sur la base de son expérience au music-hall que l’on provoque un éclat de rire d’autant plus grand “qu’on demeure indifférent puis étonné de l’hilarité du public”⁴.

Au niveau corporel, le personnage créé par Buster Keaton est au contraire en perpétuel mouvement. Lui qui depuis son plus jeune âge développait ses talents acrobatiques dans le numéro que dirigeait son père se révèle en tant qu’adulte un véritable pantin. Ce grand athlète exécute pour la caméra les voltiges les plus folles. Il partage d’ailleurs cette technique clownesque de l’art de la cascade avec Al St John, tous deux semblant proprement montés sur ressorts...

Au sein du schéma burlesque adopté par Fatty, Buster Keaton apporte aussi sa touche personnelle par l’introduction de gags qui tendent davantage vers l’absurde, vers un humour plus noir qu’il affectionne et qu’il développera par la suite. On peut citer pour exemple la scène de *Fatty Bistrot* (1918) où Keaton abat d’un coup de pistolet un homme qu’il surprend à tricher aux cartes puis jette son cadavre dans une trappe conçue à cet effet... On peut de même supposer que les nombreux gags hilarants qui - plus subtilement que les tartes à la crème - scandent les œuvres nées de la collaboration entre Fatty et Keaton sont la marque directe de l’intervention de ce dernier. Pour n’en citer qu’un, on peut rappeler le film *Fatty Groom* (1918), dans lequel un vieux sorcier chevelu et barbu passe entre les mains de Fatty qui s’est improvisé barbier-coiffeur, et réapparaît successivement en fonction des coups de ciseaux sous l’aspect du Général Grant, de Lincoln, puis de Bismarck.

Ce film est par ailleurs le seul de cette série dans lequel on trouve des allusions directes au contexte historique, en l’occurrence la Première Guerre mondiale. Ainsi, l’évocation de Bismarck, responsable de l’unité allemande, est clairement accompagnée dans le film par l’expression d’un jugement de valeur négatif. De même un peu plus tard, un panneau annonce dans la salle de restaurant “French and German cooking”, mais le mot “German” est barré... Ces deux exemples sont les seuls que l’on trouve parmi les différents films présentés à l’Auditorium du Musée d’Orsay, et dans l’ensemble les films burlesques étaient complètement intemporels. Ceci ne signifie pas par ailleurs qu’ils soient exempts de toute idéologie puisqu’ils sont par exemple ouvertement raciste : les Noirs y sont l’objet de nombreux gags dégradants qui font proprement frémir aujourd’hui.

La seconde moitié des films interprétés par Fatty et Keaton est davantage influencée par la tradition du “western”, changement qui coïncide avec le déménagement de la troupe de Joseph Schenck de New York vers Hollywood. Cet événement annonce toutefois la fin de la collaboration entre les deux acteurs comiques puisque peu après, le contrat de Fatty est racheté par Adolph Zukor qui envisage de lui faire tourner des longs métrages. Parallèlement, Schenck offre les anciens studios de Charlie Chaplin à Keaton et constitue pour lui une nouvelle société de production : la Buster Keaton Comedies. Ainsi, les deux comédiens suivent chacun leur route à partir du début des années vingt, la carrière de Fatty étant toutefois condamnée à une brutale

⁴ LEBEL (Jean-Patrick), *Buster Keaton*. Paris : Éditions Universitaires, 1964.

interruption suite au scandale qui l'éclabousse en septembre 1921 et dont il ne se relèvera jamais.

- **Keaton fait cavalier seul**

Le premier film que Keaton réalisa pour la Buster Keaton Comedies fut *Malec champion de tir*, en 1920. Ce court métrage est emblématique du tournant qui vient de survenir dans sa carrière puisque s'il s'agit cette fois d'une œuvre totalement personnelle, on retrouve ici comme dans ses films successifs nombre d'éléments hérités de l'enseignement que lui avait prodigué Roscoe Arbuckle. On peut ainsi relever l'omniprésence du personnage du policier dans sa fonction d'antagoniste, ainsi que les éternelles courses-poursuites sur lesquelles s'achèvent la majeure partie de ces courts métrages. Il est de même amusant de retrouver à l'identique quelques gags déjà éprouvés dans les films de Fatty, tels que la fessée que Keaton inflige à un poisson dans *Malec champion de golf* (1920), ou encore les différentes interventions auprès de l'opérateur pour raison de respect de la pudeur : ainsi, dans *La Maison démontable* (1920), Sybil Seely requiert une modification du cadre de prise de vue afin de sortir de la baignoire...

Parfois, en reprenant un certain nombre de gags déjà expérimentés, Keaton les perfectionne de sorte à accentuer l'effet comique. Par exemple, dans *Les Parents de ma femme* (1922), un homme met un nombre de morceaux de sucre totalement disproportionné dans son café - ce que Fatty faisait régulièrement dans ses différents films. Mais ici, Keaton qui assiste à la scène intervient en versant directement le contenu de la tasse dans le sucrier... Enfin, dans l'œuvre de Keaton comme dans celle de Fatty, les femmes constituent le moteur central de l'action. A présent qu'il dirige lui-même ses films, Keaton accède aussi aux joies de l'amour qui étaient auparavant - scénaristiquement parlant - réservées à Fatty.

Au-delà de cet héritage certain sur lequel Keaton basa ses propres productions cinématographiques, on remarque dans les courts métrages qu'il met en scène que ses propres conceptions relatives au cinéma burlesque s'imposent avec plus de force. Tel est le cas par exemple de son goût pour l'absurde que nous avons évoqué précédemment. Ainsi, au début de *Malec champion de tir*, Keaton s'exerce avec son pistolet sur la plage, et toutes ses balles touchent au but quelle que soit la direction dans laquelle il dirige son arme... De la même façon, parmi ses productions successives, on peut évoquer le malheureux cheval qui perd son dentier dans *Frigo déménageur* (1922) et que Keaton porte chez le dentiste, ou encore la station de métro desservant le Pôle Nord de laquelle l'acteur sort au début de *Frigo esquimaux* (1922). Ce goût pour l'absurde se manifeste par ailleurs à travers les intertitres, lesquels d'une manière générale deviennent de plus en plus caustiques au cours du temps.

Les différents courts métrages que Keaton dirigea et interpréta entre 1920 et 1923 mettent aussi en évidence son indéniable attirance pour les mécanismes de toutes sortes qui se révèlent souvent d'une grande ingéniosité. Ces derniers procurent un effet comique garanti, a fortiori quand - comme on peut s'y attendre - leur fonctionnement vient à être enrayé par une intervention extérieure. Dès *Malec champion de tir*, on s'amuse ainsi du petit bout de viande suspendu au dessus du chien qui, en voulant l'attraper, déclenche la sonnette du stand de tir signifiant que le coup a touché au but : ce stratagème permet à Keaton de faire illusion devant les badauds éberlués jusqu'à ce qu'un chat ne vienne compromettre son procédé.

Ce genre de mécanisme trouve son meilleur terrain de développement dans l'univers domestique. Ainsi, dans *L'Épouvantail* (1920), la cuisine que partagent Keaton et Joe Roberts est un petit trésor d'ingéniosité : les repas se transforment en autant de chorégraphies visuelles au gré desquelles les aliments descendent sur la table grâce à un jeu de ficelles et de poulies, voyagent entre les deux compères sur des petites charrettes, et finissent dans une poubelle qui est directement reliée à l'auge des cochons... Le déjeuner terminé, la table sur laquelle assiettes et couverts sont fixés est plaquée contre le mur où un jet d'eau fait office de lave-vaisselle...

Le summum du gadget ménager est atteint dans *Frigo à l'Electric Hotel* (1922) puisque le film tout entier est basé sur les surprises que réserve cette maison électrifiée selon les soins de Keaton pour le compte d'une riche famille. On se réjouit ainsi devant l'escalier mécanique, la bibliothèque distributrice de livres, la piscine à la vidange automatique, ou encore le train électrique qui apporte directement les plats depuis la cuisine jusqu'aux assiettes des différents convives. Ce joyau de perfection mécanique ne dure évidemment qu'un temps, jusqu'à ce que les circuits électriques ne soient modifiés par un concurrent malveillant et que la maison en folie ne devienne franchement hostile à ses occupants.