

**Buster Keaton**

**DOSSIER 131**



# Le Cameraman

Ministère de la Culture et de la Communication  
Centre National de la Cinématographie  
Délégation au développement et à l'action territoriale  
Ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche  
Conseils généraux

**COLLÈGE AU CINÉMA**



## LE CAMERAMAN

par Jean Douchet, Noël Simsolo et Joël Magny

"Le burlesque a bien une formule,  
mais elle est difficilement compréhensible  
par tout autre que ses créateurs,  
du moins dans ses premiers stades.  
La surprise en est l'élément principal,  
l'insolite notre but et l'originalité notre idéal."  
Buster Keaton

**Le Cameraman** est une fable burlesque et sentimentale. C'est aussi le dernier film entièrement muet de Buster Keaton et son dernier chef-d'œuvre. Il y campe un personnage plus fragile que dans ses précédentes productions, moins abstrait aussi, donc plus humain et émouvant.

Certes, les principes de la poésie très originale de cet auteur restent les mêmes et la réalisation s'autorise des inventions formelles tout à fait magnifiques. D'autant plus que, pour la seconde fois dans sa carrière (il y avait déjà eu **Sherlock Junior**), Keaton prend ici le cinéma comme sujet de son film. Non pas le cinéma de fiction, mais le cinéma vérité, les actualités filmées, le reflet immédiat de la réalité.

C'est donc une œuvre où le corps est toujours en action (même derrière une caméra) et un film sur l'espace traversé par un personnage, espace troué par des courses à pieds, des chutes spectaculaires, des plongeurs ratés, des montées et des descentes d'escaliers, tous gestes du quotidien poussés ici jusqu'à l'absurde risible.

Keaton est un vrai cadeau pour le cinéma. Entre eux, c'est une histoire d'amour. Donc une affaire de poésie. (Noël Simsolo)

|                         |   |
|-------------------------|---|
| SYNOPSIS                | 2 |
| GÉNÉRIQUE               | 2 |
| LES RÉALISATEURS :      |   |
| BUSTER KEATON           | 3 |
| EDWARD SEDGWICK         | 4 |
| LE FILM DANS L'HISTOIRE | 5 |

### APPROCHES DU FILM

|                        |    |
|------------------------|----|
| GENÈSE                 |    |
| ET FORTUNE DU FILM     | 7  |
| DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL   | 8  |
| ANALYSE DRAMATURGIQUE  | 9  |
| LES PERSONNAGES        | 10 |
| TRAITEMENT             |    |
| & SIGNIFICATIONS       | 11 |
| ANALYSE D'UNE SÉQUENCE | 15 |

### AUTOUR DU FILM

|                     |    |
|---------------------|----|
| LES ACTUALITÉS      | 19 |
| LE BURLESQUE        | 21 |
| ACCUEIL CRITIQUE    |    |
| VIDÉO-BIBLIOGRAPHIE | 23 |
| PROPOSITIONS        |    |
| PÉDAGOGIQUES        | 24 |

## Buster Keaton

Joseph Francis Keaton, dit Buster, naît à Piqua, dans le Kansas, le 4 octobre 1895. Ses parents, Joseph et Myra, étaient acteurs et jouaient dans des tournées de spectacles ambulants ("Medicine Shows"). Le jeune Francis participe au numéro de ses parents ("Les Trois Keaton") dès 1898. Selon la légende, c'est Harry Houdini, le célèbre prestidigitateur, qui donne son surnom à l'enfant en le voyant se relever prestement après une chute spectaculaire, s'esclaffant : "My, what a Buster!" (à la fois "Quel casse-cou !" et "Quel gros malin !"). En 1899, les Keaton quittent les tournées itinérantes pour le "vaudeville" (spectacle de music-hall mêlant divers genres). Très vite, c'est un succès très particulier qui marque à la fois le trio et le jeune Buster : "Notre numéro gagna la réputation d'être le plus violent du music-hall. [...] Pop [Joseph] commença par me porter en 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 signe de 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." (Keaton). À la suite d'interventions de ligues de protection de l'enfance, le numéro fut plusieurs fois interdit (entre autres en 1907). En 1915, les Keaton ne trouvent plus que des engagements secondaires à New York, l'alcoolisme de Joe Keaton aidant. En 1917, le trio se sépare.

### Malec et Fatty font du cinéma

Même si le prestige personnel de Buster au vaudeville, n'est pas entamé, il choisit le cinéma en la personne de Roscoe Arbuckle<sup>1</sup>, jusque-là principale vedette, après Chaplin, chez Mack Sennett sous le nom de Fatty, qui cherche un partenaire. Il entre à la Comique Film Corp. que vient de fonder Joseph M. Schenck. En à peine plus d'un an et onze films, Keaton apprend tout du cinéma et de sa technique auprès du comique et réalisateur complet qu'était Arbuckle. Le succès de Keaton (auprès de Fatty) est tel que son salaire passe de 40 à 500 dollars par semaine entre avril 1917 et fin 1918 et qu'il décline alors des propositions de Jack Warner et William Fox à 1000 dollars. Dès leur premier film, *The Butcher Boy*, le couple Buster-Fatty met en place une complémentarité efficace qui ne repose

pas sur la seule opposition entre gros et maigre, mais sur l'exubérance et l'économie de mouvements, la lourdeur du corps et les prouesses athlétiques, le sale et le propre, la réaction irréfléchie et la réflexion implicite. Après sept mois sur le front français (sans jamais se battre), Buster poursuit sa collaboration avec Arbuckle jusqu'au début de 1920 (soit une quinzaine de films), le titre français de leur dernier film commun, *Fatty et Malec garagistes d'occasion (The Garage)*, indiquant la nette ascension de Keaton à l'affiche<sup>2</sup>.

### Le metteur en scène

Arbuckle, passe en 1920 sous contrat avec Adolph Zukor, Joseph Schenck crée le Studio Keaton dans d'anciens studios de Chaplin à Hollywood, pour y produire les films de Keaton seul. Film de prestige inspiré d'un succès de Broadway, *The Saphead (Ce crétin de Malec)*, crée le personnage de riche oisif amoureux et timide, qu'on retrouvera dans des films de la maturité, comme le Rollo de *La Croisière du Navigator*. Ce film lance Keaton dans le public américain et au-delà. Son succès va grandissant, en faisant un des principaux rivaux de Chaplin. D'abord produits par Schenck seul puis, à partir de 1921, en association avec Keaton lui-même, ce sont près de vingt films de deux bobines qui constituent une des périodes les plus productives et les plus libres de Keaton, avec une série de chefs-d'œuvre...

### Buster millionnaire

En 1923, comme les autres comiques, Keaton et Joseph Schenck changent de politique : les courts métrages coûtent trop cher pour ce qu'ils rapportent. Produits par MGM (qui succède à Metro Pictures en 1924) puis United Artists Corp., les dix longs métrages réalisés de 1923 à 1928, entre *les Trois âges* et *Steamboat Bill Jr* (voir filmographie ci-contre), dont *la Croisière du Navigator*, constituent le sommet de l'œuvre de Keaton et de sa notoriété. Ses longs métrages rapportaient à peu près autant que ceux d'Harold Lloyd (jusqu'à 2 millions de dollars), mais moins que ceux de Chaplin ("jusqu'à 3 millions de dollars"). "Entre le début et le milieu des années vingt, le salaire de Keaton passa de 1 000 à 2 000 dollars par semaine, plus 25% sur les bénéfices" (M. Denis).

## FILMOGRAPHIE

### • Période Arbuckle

1917  
*The Butcher Boy* (Fatty garçon boucher)  
*A Reckless Romeo* (Fatty en bombe)  
*The Rough House* (Fatty chez lui)  
*His Wedding Night* (La Noce de Fatty)  
*Oh, Doctor* (Fatty docteur)  
*Coney Island* (Fatty à la fête)  
*A Country Hero* (Fatty m'assiste)  
 1918  
*Our West* (Fatty bistrot)  
*The Bell Boy* (Fatty Groom)  
*Moonshine* (La Mission de Fatty)  
*Good Night Nurse* (Fatty à la clinique)  
*The Cook* (Fatty cuisinier)  
 1919  
*Back Stage* (Fatty cabotin)  
*The Hayseed* (Fatty au village)  
*The Garage* (Fatty et Malec garagistes)  
 1920

### • Période Metro

*The High Sign* (Malec champion de tir)  
*The Saphead* (Ce crétin de Malec)  
*One Week* (La Maison démontable)  
*Convict 13* (Malec champion de tir)  
*The Scarecrow* (L'Épouvantail)  
*Neighbours* (Voisins-Voisines)  
*The Haunted House* (Malec chez les fantômes)  
*Hard Luck* (La Guigne de Malec)  
*The Goat* (L'Insaissable)

### • Période First National

*The Playhouse* (Frigo Fregoli)  
*The Boat* (Frigo capitaine au long cours)  
*The Paleface* (Malec chez les Indiens)  
 1922  
*Cops* (Frigo déménageur)  
*My Wife's Relations* (Les Parents de ma femme)  
*The Blacksmith* (Malec forgeron)  
*The Frozen North* (Frigo esquimau)  
*Day Dreams* (Grandeur et décadence)  
*The Electric House* (Frigo à l'Electric hôtel)  
 1923  
*The Balloonatic* (Malec aéro-naute)  
*The Love Nest* (Le Nid d'amour)

### • Première période MGM

*Three Ages* (Les Trois âges)  
*Our Hospitality* (Les Lois de l'hospitalité)  
 1924  
*Sherlock, Jr* (Sherlock Junior, détective)  
*The Navigator* (La Croisière du Navigator)  
 1925  
*Seven Chances* (Les Fiancées en folie)  
*Go West* (Ma vache et moi)  
 1926  
*Battling Butler* (Le Dernier round)

### • Période United Artists

*The General* (Le Mécano de la Generale)  
 1927  
*College* (Sportif par amour)  
 1928  
*Steamboat Bill, Jr* (Cadet d'eau douce)

### • Seconde période MGM

*The Cameraman* (L'Opérateur)  
 1929  
*Spite marriage* (Le Figurant)  
*The Hollywood Revue* (Hollywood Revue)  
 1930  
*Free and Easy* (Le Metteur en scène)  
*Doughboys* (Buster s'en va-t-en guerre)  
 1931  
*Parlor, Bedroom and Bath* (Buster se marie)  
*Sidewalks of New York* (Buster millionnaire)

## Générique

Luke Shannon, photographe de rue, rencontre Sally, secrétaire aux actualités cinématographiques MGM. Courtisée par l'opérateur Harry Stagg, elle se montre quand même attendrie par Luke, lui conseille d'acheter une caméra et d'essayer de se faire embaucher comme reporter. Luke se procure un très vieil appareil, mais Stagg le dénigre pour empêcher son embauche.

Sally encourage Luke à persévérer bien que son manque d'expérience en fasse la risée des responsables de la maison de production. Luke invite néanmoins Sally à passer le dimanche avec lui. Ils se rendent à la piscine de la ville, où le photographe subit de fâcheuses mésaventures, puis ils sont reconduits en ville par Stagg qui laisse Luke se faire tremper sous la pluie.

Le lendemain, Sally prévient Luke que des événements risquent de survenir au quartier chinois. Luke fonce, renverse un ouistiti et se voit contraint de l'acheter. Il va ensuite filmer la fête chinoise qui dégénère en guerre de clans. Il est le seul reporter sur place. Quand tout est terminé, il constate qu'il n'y a pas de pellicule dans son appareil.

Persévérant, Luke filme ensuite des régates auxquelles participent Stagg et Sally, et découvre que le ouistiti avait retiré la bobine où la guerre des clans avait été enregistrée.

C'est alors que Stagg et Sally sont éjectés de leur bateau dans un virage. Stagg abandonne lâchement Sally qui est sauvée par Luke. Mais, tandis que ce dernier va à la pharmacie pour se procurer de quoi ranimer la jeune femme, Stagg se fait passer pour son sauveur et l'emmène : scène que le ouistiti de Luke a entièrement filmée.

Luke remet la bobine du quartier chinois aux actualités MGM, pellicule qui comporte également la scène de son sauvetage. La projection du film montre la couardise de Stagg et provoque l'enthousiasme du patron de la maison de production.

Luke est enfin engagé comme reporter.

**Titre original**  
**Titres français**

***The Cameraman***  
***L'Opérateur***  
***Le Cameraman***

**Production**

Buster Keaton  
pour Metro Goldwyn Mayer  
(Irving Thalberg).

**Réalisation**

Edward Sedgwick  
(et Buster Keaton, non crédité)

**Scénario**

E. Richard Shayer  
(et Buster Keaton, non crédité),  
d'après une idée de Clyde Bruckman et  
Lew Lipton.

**Photo**

Elgin Lesley et Reggie Lanning

**Titres**

John W. Farnham

**Décor**

Fred Gabourie

**Costumes**

David Cox

**Montage**

Hugh Wynn

**Interprétation**

*Luke Shannon*

Buster Keaton

*Sally Richards*

Marceline Day

*Harold Stagg*

Harold Goodwin

*Edward J. Blake*

Sidney Bracy

*L'agent de police Hennessey*

Harry Gribbon

*Le voisin de cabine de bains*

Edward Brophy

**Film**

35 mm, noir & blanc

**Format**

Muet (1/1,33)

**Durée**

1h06'

**N° de visa**

29 139

**Distributeur**

Les Grands Films Classiques

**Année de sortie**

1928

## Buster Keaton

Joseph Francis Keaton, dit Buster, naît à Piqua, dans le Kansas, le 4 octobre 1895. Ses parents, Joseph et Myra, étaient acteurs et jouaient dans des tournées de spectacles ambulants ("Medicine Shows"). Le jeune Francis participe au numéro de ses parents ("Les Trois Keaton") dès 1898. Selon la légende, c'est Harry Houdini, le célèbre prestidigitateur, qui donne son surnom à l'enfant en le voyant se relever prestement après une chute spectaculaire, s'esclaffant : "My, what a Buster!" (à la fois "Quel casse-cou !" et "Quel gros malin !"). En 1899, les Keaton quittent les tournées itinérantes pour le "vaudeville" (spectacle de music-hall mêlant divers genres). Très vite, c'est un succès très particulier qui marque à la fois le trio et le jeune Buster : "Notre numéro gagna la réputation d'être le plus violent du music-hall. [...] Pop [Joseph] commença par me porter en 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 signe de 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." (Keaton). À la suite d'interventions de ligues de protection de l'enfance, le numéro fut plusieurs fois interdit (entre autres en 1907). En 1915, les Keaton ne trouvent plus que des engagements secondaires à New York, l'alcoolisme de Joe Keaton aidant. En 1917, le trio se sépare.

### Malec et Fatty font du cinéma

Même si le prestige personnel de Buster au vaudeville, n'est pas entamé, il choisit le cinéma en la personne de Roscoe Arbuckle<sup>1</sup>, jusque-là principale vedette, après Chaplin, chez Mack Sennett sous le nom de Fatty, qui cherche un partenaire. Il entre à la Comique Film Corp. que vient de fonder Joseph M. Schenck. En à peine plus d'un an et onze films, Keaton apprend tout du cinéma et de sa technique auprès du comique et réalisateur complet qu'était Arbuckle. Le succès de Keaton (auprès de Fatty) est tel que son salaire passe de 40 à 500 dollars par semaine entre avril 1917 et fin 1918 et qu'il décline alors des propositions de Jack Warner et William Fox à 1000 dollars. Dès leur premier film, *The Butcher Boy*, le couple Buster-Fatty met en place une complémentarité efficace qui ne repose

pas sur la seule opposition entre gros et maigre, mais sur l'exubérance et l'économie de mouvements, la lourdeur du corps et les prouesses athlétiques, le sale et le propre, la réaction irréfléchie et la réflexion implicite. Après sept mois sur le front français (sans jamais se battre), Buster poursuit sa collaboration avec Arbuckle jusqu'au début de 1920 (soit une quinzaine de films), le titre français de leur dernier film commun, *Fatty et Malec garagistes d'occasion (The Garage)*, indiquant la nette ascension de Keaton à l'affiche<sup>2</sup>.

### Le metteur en scène

Arbuckle, passe en 1920 sous contrat avec Adolph Zukor, Joseph Schenck crée le Studio Keaton dans d'anciens studios de Chaplin à Hollywood, pour y produire les films de Keaton seul. Film de prestige inspiré d'un succès de Broadway, *The Saphead (Ce crétin de Malec)*, crée le personnage de riche oisif amoureux et timide, qu'on retrouvera dans des films de la maturité, comme le Rollo de *la Croisière du Navigator*. Ce film lance Keaton dans le public américain et au-delà. Son succès va grandissant, en faisant un des principaux rivaux de Chaplin. D'abord produits par Schenck seul puis, à partir de 1921, en association avec Keaton lui-même, ce sont près de vingt films de deux bobines qui constituent une des périodes les plus productives et les plus libres de Keaton, avec une série de chefs-d'œuvre...

### Buster millionnaire

En 1923, comme les autres comiques, Keaton et Joseph Schenck changent de politique : les courts métrages coûtent trop cher pour ce qu'ils rapportent. Produits par MGM (qui succède à Metro Pictures en 1924) puis United Artists Corp., les dix longs métrages réalisés de 1923 à 1928, entre *les Trois âges* et *Steamboat Bill Jr* (voir filmographie ci-contre), dont *la Croisière du Navigator*, constituent le sommet de l'œuvre de Keaton et de sa notoriété. Ses longs métrages rapportaient à peu près autant que ceux d'Harold Lloyd (jusqu'à 2 millions de dollar), mais moins que ceux de Chaplin ("jusqu'à 3 millions de dollars"). "Entre le début et le milieu des années vingt, le salaire de Keaton passa de 1 000 à 2 000 dollars par semaine, plus 25% sur les bénéfices" (M. Denis).

## FILMOGRAPHIE

### • Période Arbuckle

1917  
*The Butcher Boy* (Fatty garçon boucher)  
*A Reckless Romeo* (Fatty en bombe)  
*The Rough House* (Fatty chez lui)  
*His Wedding Night* (La Noce de Fatty)  
*Oh, Doctor* (Fatty docteur)  
*Coney Island* (Fatty à la fête)  
*A Country Hero* (Fatty m'assiste)  
 1918  
*Our West* (Fatty bistrot)  
*The Bell Boy* (Fatty Groom)  
*Moonshine* (La Mission de Fatty)  
*Good Night Nurse* (Fatty à la clinique)  
*The Cook* (Fatty cuisinier)  
 1919  
*Back Stage* (Fatty cabotin)  
*The Hayseed* (Fatty au village)  
*The Garage* (Fatty et Malec garagistes)  
 1920

### • Période Metro

*The High Sign* (Malec champion de tir)  
*The Saphead* (Ce crétin de Malec)  
*One Week* (La Maison démontable)  
*Convict 13* (Malec champion de tir)  
*The Scarecrow* (L'Épouvantail)  
*Neighbours* (Voisins-Voisines)  
*The Haunted House* (Malec chez les fantômes)  
*Hard Luck* (La Guigne de Malec)  
*The Goat* (L'Insaissable)

### • Période First National

*The Playhouse* (Frigo Fregoli)  
*The Boat* (Frigo capitaine au long cours)  
*The Paleface* (Malec chez les Indiens)  
 1922  
*Cops* (Frigo démenageur)  
*My Wife's Relations* (Les Parents de ma femme)  
*The Blacksmith* (Malec forgeron)  
*The Frozen North* (Frigo esquimau)  
*Day Dreams* (Grandeur et décadence)  
*The Electric House* (Frigo à l'Electric hôtel)  
 1923  
*The Balloonatic* (Malec aéro-naute)  
*The Love Nest* (Le Nid d'amour)

### • Première période MGM

*Three Ages* (Les Trois âges)  
*Our Hospitality* (Les Lois de l'hospitalité)  
 1924  
*Sherlock, Jr* (Sherlock Junior, détective)  
*The Navigator* (La Croisière du Navigator)  
 1925  
*Seven Chances* (Les Fiancées en folie)  
*Go West* (Ma vache et moi)  
 1926  
*Battling Buttlr* (Le Dernier round)

### • Période United Artists

*The General* (Le Mécano de la Generale)  
 1927  
*College* (Sportif par amour)  
 1928  
*Steamboat Bill, Jr* (Cadet d'eau douce)

### • Seconde période MGM

*The Cameraman* (L'Opérateur)  
 1929  
*Spite marriage* (Le Figurant)  
*The Hollywood Revue* (Hollywood Revue)  
 1930  
*Free and Easy* (Le Metteur en scène)  
*Doughboys* (Buster s'en va-t-en guerre)  
 1931  
*Parlor, Bedroom and Bath* (Buster se marie)  
*Sidewalks of New York* (Buster millionnaire)

1932  
*The Pationate Plumber* (Le Plombier amoureux)  
*Speak Easily* (Le Professeur)  
 1933  
*What! No Beer?* (Le Roi de la bière)

#### • Période Educational

1934  
*The Gold Ghost* (Sheriff malgré lui)  
*Allez oop* (L'Horloger amoureux)  
*Le Roi des Champs-Élysées* (en France)  
*The Invader* (en Grande-Bretagne)  
 1935  
*Palooka from Pacudah*  
*One Run Elmer* (Les Rivaux de la pompe)  
*Hayseed Romance* (Romance dans le foin)  
*Tars and Stripes* (Héros de la Marine)  
*The E-flatt*  
*The Timid Young Man*  
*Three on a Limb* (Trois prétendants)  
 1936  
*Grand Slam Opera*  
*La Fiesta de Santa-Barbara*  
*Blue Blazes* (L'As du feu)  
*The Chemist* (Le Chimiste)  
*Mixed Magic* (le Magicien)  
 1937  
*Jail Bait* (Candidat à la prison)  
*Ditto* (Dito)  
*Love Nest on Wheels* (La Roulotte d'amour)  
 1938  
*Life In Sometown, USA*  
*Hollywood Handicap*  
*Streamlined Swing*  
*Too Hot to Handle*

#### • Période Columbia

1939  
*Pest from the West*  
*Moocking through Georgia*  
*Hollywood Cavalcade*  
*Nothing but Pleasure*  
*Pardon my Berth Marks*  
*The taming of the Snood*  
*The Spook Speaks*  
*The Villain Still Pursued Her*  
*Li'l Abner. RKO*  
*His Ex Marks the Spot*  
 1941  
*So You Won't Squawk*  
*General Nuisance*  
*She's Oil Mine*  
*The Jones Family in Hollywood*  
*The Jones Family in Quick Millions*

#### • Participations, interprétations et apparitions diverses, dont :

1950  
*Sunset Boulevard* (Boulevard du crépuscule)  
 de Billy Wilder  
 1951  
*Limelight* (les Feux de la rampe) de Charlie Chaplin  
 1957  
*The Buster Keaton Story* (l'Homme qui n'a jamais ri),  
 de Sidney Sheldon  
 1962  
*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*  
 (Un monde fou, fou, fou), de Stanley Kramer  
 1964  
*Film (Film)*, d'Alan Schneider (et Samuel Beckett)  
 1965  
*The Railroader* (l'Homme du rail) de Julian Biggs  
 1966  
*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*  
 (le Forum en folie), de Richard Lester (dernier film).

En revanche, son film le plus coûteux et le plus ambitieux qui visait à amener le long métrage comique à égalité avec le film dramatique, *le Mécano de la "General"*, en 1926, est un douloureux échec commercial.

## Grandeur et décadence

En 1928, Buster Keaton commet ce qu'il appellera "*la plus grande erreur de sa vie*". Sur les conseils et la pression de Joseph Schenck, malgré les avertissements de Chaplin ou Lloyd et alors que Chaplin ne fait, de son côté, qu'étendre son pouvoir personnel sur ses films, Keaton renonce à ses propres "Studios" pour passer sous contrat avec la MGM. Plus question de travailler selon les méthodes héritées de Sennett ou d'Arbuckle, dans l'improvisation. Keaton ne retrouve son équipe que pour *The Cameraman*. Cette commande de la MGM pour soutenir son département d'actualités et reportages sera le plus grand succès public et financier de la carrière muette de Keaton !

Vient pourtant ensuite le règne du studio, des commandes, des films subis, d'une mise en scène contrainte et impersonnelle. Les premiers films (comme *Free and Easy*) conservent quelques caractères keatoniens qui parsèmeront encore de rares productions, mais on passe du burlesque à la comédie et le parlant n'arrange rien. En 1932-33, on lui adjoint même une vedette du music-hall, Jimmy Durante.

## Le figurant

À partir de cette époque, il accepte toutes sortes de travaux où il n'est plus que l'ombre de lui-même. Dépressions, cures de désintoxication, divorce, exils se succèdent. En 1937, il revient à la MGM pour 100 dollars par semaine, entre autres comme conseiller du comique Red Skelton. Entre 1947 et 1953, on le retrouve en Europe sur la piste du cirque Médrano. En 1957, il est conseiller de sa propre autobiographie (*The Buster Keaton Story*), interprétée par Donald O'Connor.

Presque totalement oublié, écrasé par la gloire de Chaplin, qui lui confie pourtant un rôle à ses côtés dans *Limelight* en 1952, Keaton reçoit un Oscar spécial en 1959 et retrouve la grâce des critiques et des histo-

riens à la suite de divers hommages et rétrospectives, à la Cinémathèque française (1962), au Festival de Venise (1968), au National Film Theatre (1968)... Il meurt en 1966. (Joël Magny)

1) Né en 1881, Roscoe "Fatty" Arbuckle verra sa brillante carrière s'interrompre en 1921, après avoir été injustement accusé de viol et de meurtre sur la personne d'une jeune actrice. Quoique acquitté, il ne retrouvera du travail que sous pseudonyme, puis dans des bandes parlantes médiocres. Il meurt oublié en 1933.

2) Rappelons que le personnage de Buster a connu un grand nombre d'appellation en France comme en Europe, selon les distributeurs. Les plus répandues furent "Malec", "Frigo", "Buster", "Elmer", "Fregoli" (en Italie), "Pamplinas" (en Espagne).

## Edward Sedgwick (1892 - 1953)

Comédien spécialisé dans le comique, scénariste puis metteur en scène, il a réalisé des dizaines de films entre 1920 et 1951 avec beaucoup de savoir-faire, mais sans génie, passant du western avec *Tom Mix*, au fantastique (il a coréalisé l'excellent *Fantôme de l'opéra* avec Rupert Julian), du film policier (*Father Brown* d'après Chesterton) à la comédie et au burlesque (avec Joe Brown, Laurel et Hardy).

De 1928 à 1933, il est le principal réalisateur de Buster Keaton (7 films sur 8), et accompagne ainsi son passage du muet au parlant.

## Le crépuscule de l'âge d'or

Quand Edward Sedgwick et Buster Keaton terminent *le Cameraman*, l'arrivée du cinéma parlant entame une révolution économique et artistique dans le monde du Septième art. Certaines stars vont vite y perdre leur renommée et plusieurs auteurs de grande importance seront incapables de s'y adapter. D'autres s'en accommoderont parfaitement, même si, pendant un certain temps, les films seront moins inventifs sur l'image et la dynamique du montage.

Cependant, en 1928, cette nouveauté technique passe encore pour une curiosité au regard de la majorité des producteurs. Il faudra attendre l'accueil enthousiaste du public pour que chaque studio l'adopte et que le public exige des films parlants. Pour le moment, Hollywood est toujours la capitale du cinéma. Il s'y tourne 600 films par an et le monde entier les achète. Les producteurs veillent à ce que ces films soient des produits populaires destinés à une clientèle internationale et, pour affaiblir la concurrence étrangère, ils débauchent les réalisateurs et acteurs allemands (Jannings, Murnau, Lubitsch) ou suédois (Garbo, Sjöström, Stiller).

C'est encore l'âge d'or de l'industrie du film. Avec le star-system et les superproductions au coût très élevé. Hollywood assure même sa promotion en inventant les Oscars.

En 1928, des chefs-d'œuvre sont réalisés : *le Cirque* (*The Circus*) de Charles Chaplin, *les Damnés de l'océan* (*Docks of New York*) de Joseph Von Sternberg, *la Foule* (*The Crowd*) de King Vidor et *les Mendiants de la vie* (*Beggars of Life*) de William Wellman. On y montre des petites gens, des pauvres, des marginaux et des exclus. Car le cinéma américain soutient des thèses humanistes et veut croire en des lendemains meilleurs. Le pays est d'ailleurs en pleine euphorie. Herbert Hoover se fait élire sous le slogan du "président de la prospérité". Dix ans après la fin de la Première Guerre mondiale, les temps modernes apparaissent comme vivier de bonheur et de progrès. Mais tout cela repose sur des illusions. Quelques mois plus tard, un krach boursier va plonger les USA (puis toute la planète) au sein d'une crise économique et sociale sans précédent.

Dans le reste du monde, l'idéalisme aveugle les nations. 60 pays renoncent à la guerre en signant les accords Briand-Kellog. En URSS, Staline lance le premier plan quinquennal et Eisenstein célèbre le dixième anniversaire de la révolution en réalisant *Octobre*, alors que Benito Mussolini supprime le suffrage universel en Italie, qu'un million d'électeurs allemands votent pour le parti nazi et qu'un coup d'état instaure la dictature au Portugal. (N. S.)

### AUTRES FILMS IMPORTANTS DE 1928

#### *Un Chien andalou*

Luis Bunuel - Espagne

#### *Les Espions*

Fritz Lang - Allemagne

#### *Une fille dans chaque port*

Howard Hawks - USA

#### *L'Homme qui rit*

Paul Lénini - USA

#### *La Maison de la rue Troubnaïa*

Boris Barnett - URSS

#### *Le Vent*

Victor Sjöström - USA

#### *La Passion de Jeanne d'Arc*

Carl Dreyer - France

#### *La Petite Marchande d'allumettes*

Jean Renoir - France

#### *Queen Kelly*

Erich Von Stroheim - USA

#### *The Ring*

Alfred Hitchcock - Grande-Bretagne

#### *La Septième Année*

Dziga Vertov - URSS

#### *Steamboat Willy*

Walt Disney - USA

#### *Thérèse Raquin*

Jacques Feyder - France

#### *Un Chapeau de paille d'Italie*

René Clair - France

#### *Zvenigora*

Alexandre Dovjenko - URSS



Dernière image de Chaplin à la fin du *Cirque*.



Lars Hanson et Lillian Gish dans *le Vent*, le chef-d'œuvre du Suédois Victor Sjöström.



Le rêve de *la Petite Marchande d'allumettes* de Jean Renoir, interprété par Catherine Hessling.

# APPROCHES DU FILM



Affiche française. © Les grands Films Classiques

### Le pacte fatal avec le lion

Au moment de la réalisation de son *Cameraman*, Buster Keaton a 32 ans. Réalisateur ou coréalisateur de ses films depuis 1920, il en est aussi le producteur depuis 1923 et a déjà signé plusieurs chefs-d'œuvre distribués par la Metro Goldwyn Mayer, puis par United Artists. Avec Charles Chaplin et Harold Lloyd, il est une des plus grosses stars comiques du monde.

La MGM lui offre alors d'abandonner ses studios et la production pour devenir son salarié. Chaplin le met en garde contre le danger de perdre ainsi son indépendance, mais Keaton signe pourtant avec la firme au lion et devient ainsi la "propriété exclusive de la MGM". Il propose d'abord à Thalberg (directeur des studios) de tourner un film sur la conquête de l'Ouest, dont la vedette Marie Dressler aurait été sa partenaire. Le projet reste sans suite et Keaton accepte de tourner *The Cameraman*. Le sujet de ce film a été retenu parce que le magnat de presse Randolph Hearst est un actionnaire de la firme et possède un grand magazine d'actualités filmées. Peu intéressé par cet aspect des choses, Buster Keaton commence la rédaction du script selon sa méthode, mais se retrouve bientôt avec 22 scénaristes imposés qui détériorent sans cesse toute la base burlesque et poétique du film et concoctent un scénario de comédie traditionnelle où chaque emplacement de caméra est indiqué, ôtant ainsi la liberté créatrice de l'acteur et de son réalisateur.

Ce travail dure des mois. Keaton résiste d'abord à cette banalisation de son travail et finit même par douter de ses propres idées. Marceline Day est choisie pour être sa partenaire. Vedette de la MGM, elle a travaillé (entre autres) avec John Stahl (*The Gay Deceiver*, 1926) et Tod Browning (*London after Midnight*, 1927).

Pour assurer la coréalisation, Keaton réussit à imposer Edward Sedgwick. L'équipe se rend à New York afin d'y filmer les premières scènes qui se déroulent dans la rue. La foule reconnaît alors Keaton et empêche le tournage de se passer correctement.

De son côté, Buster Keaton constate que le scénario et les conditions de production l'empêchent de s'exprimer. Il joint alors Thalberg au téléphone pour lui expliquer son impossibilité de travailler avec un scénario complètement écrit, réussit à obtenir

l'autorisation de tout changer à sa guise, se débarrasse ensuite du script prévu, reprend tout à zéro, improvise des séquences, invente des gags et donne une dynamique parfaite au film qui obtient du succès à sa sortie.

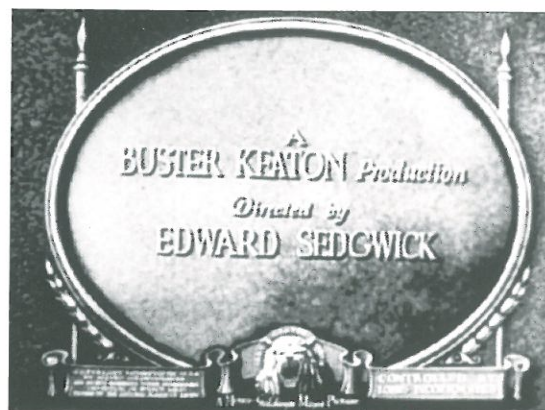
L'arrivée du parlant mettra fin à la carrière du *Cameraman* au bout d'un an d'exploitation. Buster Keaton perdra alors de plus en plus sa notoriété en s'enlisant dans des productions bavardes où son style ne peut pas s'exprimer. Il perdra son statut de star, fera de courtes apparitions dans des films et sombrera dans l'alcoolisme et l'oubli.

En 1958, Hollywood tourne sa biographie, *Buster Keaton Story*, et, en France, *les Cahiers du cinéma* lui consacrent un numéro spécial. Mais la plupart de ses films sont devenus invisibles. La rumeur veut qu'il n'existe plus de copies du *Cameraman*.

En 1962, avec l'aide de Raymond Rohauer, Buster Keaton fait enfin ressortir *le Mécano de la "Générale"*. La jeune génération le découvre et la Cinémathèque Française lui consacre une grande rétrospective, puis en 1963, le festival de Venise.

Deux ans après sa mort (1968), on retrouve une copie du *Cameraman* en France. Le film sort sur les écrans, obtient aussitôt un succès dans l'hexagone et déclenche la ressortie de ses autres films muets.

En 1991, la MGM découvre une copie plus complète du film et opère sa restauration. (Noël Simsolo)



N'écoutant pas les conseils de Chaplin, son concurrent direct, Keaton signe avec la Metro Goldwyn Mayer. Il y tournera, avec beaucoup de difficultés, *le Cameraman*, l'une de ses dernières œuvres majeures.



Si la "major" lui impose Marceline Day comme partenaire, Keaton obtient de travailler avec Edward Sedgwick, comme co-réalisateur. La popularité de Keaton à cette époque rendit difficile le tournage des scènes de rue.

## D'incessants retournements de situation

**1**

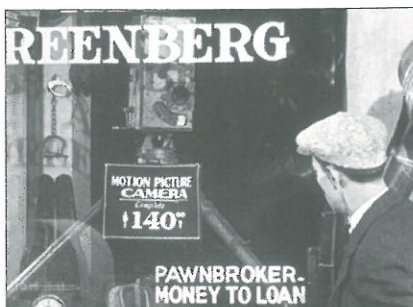
Carton d'hommage aux reporters d'actualité. Images d'actualité de guerre.

**2 0h01'24**

Présentation de Luke, photographe de portraits minute dans la rue. Il rencontre Sally, en tombe amoureux, la convainc de la prendre en photo, mais ne peut lui donner son ticket car elle est emportée par la foule.

**3 0h04'44**

Luke apporte sa photo à Sally qui travaille aux actualités MGM comme secrétaire. Il veut devenir opérateur d'actualités. Stagg, un cameraman vedette de la firme, se moque de lui. Sally conseille à Luke d'acheter une caméra. [Luke se ruine en achetant une vieille caméra d'occasion]



**4 0h10'15**

Luke montre sa caméra à Sally. Il rencontre le patron des actualités MGM et lui propose ses services. Mais Stagg le dénigre et le patron ne l'engage pas. On signale alors un incendie dans la ville. Sally dit à Luke d'aller le filmer car, si son film est bon, on le lui achètera.

**5 0h13'15**

Luke demande à un policier où est l'incendie. Le policier prend Luke pour un fou. Luke bondit sur une voiture de pompiers, mais celle-ci rentre au garage.

**6 0h14'53**

Luke se rend au stade pour filmer un match de base-ball. Mais le match n'ayant pas lieu, il mime la partie sous les yeux ahuris du gardien.

**7 0h17'56**

Sally, Stagg et le patron visionnent ce que Luke a tourné. Les scènes sont toutes surimpressionnées... Luke est désespéré.

**8 0h19'05**

Sally explique à Luke comment se servir d'une caméra. Amoureux de la jeune femme, Luke l'invite à passer le dimanche avec lui. Elle n'est pas sûre d'être libre, mais lui demande son téléphone au cas où ce serait possible.

**9 0h21'25**

Le dimanche, Luke attend le coup de fil dans sa chambre. Il brise sa tirelire et emplit ses poches de petites monnaies. Sa logeuse l'appelle au téléphone. Sally accepte son rendez-vous. Pendant que Sally parle au téléphone, Luke traverse la ville en courant et arrive devant la jeune fille au moment où elle raccroche.

**10 0h25'30**

Luke attend que Sally soit prête dans le salon de la pension pour où les autres jeunes femmes le mettent en fâcheuse posture.



**11 0h26'54**

Luke et Sally prennent le tramway. La foule les sépare. Luke tombe du véhicule, le rattrape en courant et termine le voyage assis sur le pare-boue du transport public. Tout cela sous les yeux ébahis du policeman qui le soupçonne d'être fou.

**12 0h30'26**

À la piscine, après avoir fait tomber toutes ses pièces en achetant les tickets d'entrée, Luke partage sa cabine de bains avec un gros homme irascible, puis constate à la sortie qu'il a enfilé le maillot du gros !



**13 0h34'10**

Devant les bassins, les hommes assaillent Sally et rient de Luke. Un costaud s'exhibe au plongeur ; Luke veut en faire autant mais tombe à l'eau et perd son maillot trop grand. Il vole le pantalon de bains d'une femme pour regagner sa cabine.

**14 0h39'23**

À la sortie de la piscine, les tramways sont bourrés. Stagg passe par là et propose de reconduire Sally et Luke, mais il met Luke dans un petit siège arrière. La pluie survient. Luke achève le voyage complètement trempé.

**15 0h41'11**

Sally embrasse Luke sur la joue. Il marche sous la pluie délirant de bonheur ; le policier qui le croit fou l'interpelle et veut l'appréhender. Luke s'enfuit.

**16 0h44'26**

Au bureau MGM, Sally est informée d'un fête folklorique dans le quartier chinois : Luke s'y précipite.

**17 0h46'20**

Dans sa course, Luke renverse un montreur de ouistiti. L'animal semble être mort sous le choc. Un policier l'oblige à acheter le cadavre de l'animal. Mais le ouistiti n'est qu'assommé et ne quitte plus Luke.

**18 0h48'42**

La fête chinoise dégénère en affrontement de clans rivaux. Seul sur place, Luke filme tous les combats, se retrouve emprisonné par un des chefs de clan, mais la police intervient à temps pour le sauver. C'est le policier qui le croit fou qui le délivre et veut l'emmener à l'asile.

**19 0h56'00**

Au bureau MGM, Luke s'aperçoit qu'il n'y avait pas de pellicule dans sa caméra... Il avoue au patron que c'est Sally qui lui avait transmis l'information. Elle est réprimandée.



**20 0h58'48**

Pas découragé pour autant, Luke va filmer des régates auxquelles Stagg et Sally participent. Il découvre alors que le ouistiti avait caché le magasin de pellicules tournés à la fête chinoise. C'est alors que le bateau de Stagg chavire et que ce dernier s'enfuit à la nage sans porter secours à la jeune femme. Luke la sauve de la noyade. Elle est sans connaissance. Il fonce chercher des médicaments. Entre-temps, Stagg revient et laisse croire à Sally que c'est lui qui l'a sauvée. Ils partent. Luke revient, désespéré. Mais le ouistiti a tout filmé.

**21 1h03'28**

Le patron de MGM actualité reçoit une bobine de film de la part de Luke et décide de la visionner pour s'amuser. Stagg et Sally assistent à la projection. Ils découvrent les images de la guerre des clans à la fête chinoise ainsi que toute la scène des régates, y compris la révélation de la lâcheté de Stagg et de la bravoure de Luke. Le patron de la MGM actualité est enthousiaste et envoie Sally chercher Luke pour l'engager, tandis que Stagg est méprisé par tous.

**22 1h05'26**

Sally retrouve Luke redevenu photographe de rues. Elle lui dit qu'on l'engage et l'attend pour une fête. C'est alors que Lindbergh est acclamé par la foule. Luke pense que ces vivats sont pour lui.

## Une boucle où le réel est enchâssé dans la fiction

Le film repose sur une structure en boucle. Il débute par une séquence de fête dans la rue et s'achève de la même manière, sauf, qu'en ouverture, c'est la fête qui sépare Luke de Sally et qu'à la fin, ils sont un couple dans cette fête.

À l'intérieur de cette cellule cerclée par la liesse populaire, chaque moment de bravoure repose sur un écho inversé et glissant de l'un à l'autre : la recherche non aboutie de l'incendie comme premier scoop trouve son double dans l'accident des régates, mais la noyade en mer répond à la longue scène de la piscine, elle même déclinée brièvement dans un plan où la superposition d'images montre un cuirassé voguant dans une artère de la grande ville, de même que la manière dont Luke est trempé par la pluie quand Sally et Stagg sont à l'abri sous la capote de l'auto renvoie à Luke dégoulinant d'eau après avoir sauvé la jeune femme de la noyade.

C'est donc d'une structure dédoublée dont il s'agit ici avec un jeu de réel et de virtuel (les vraies régates, le faux match de baseball), du positif au négatif (comme pour la pellicule) qui décale et retourne les situations par des gags.

Ce dispositif presque géométrique est aussi encadré par des gags à répétition (la vitre brisée, les interventions du policeman) qui sont autant de paliers de construction pour une mécanique imparable dont Buster Keaton s'est montré le maître dans tous ses films. Ces paliers permettent la relance d'une dynamique uniquement fondée sur le jeu du contrepoint et la démonstration des dons d'acrobate du personnage principal, dons qui ne sont efficaces qu'en situation absurde et anormale : il rate son plongeon à la piscine, mais saute sur le garde-boue d'un véhicule en marche.

Malgré son allure de catalogue de toutes les situations comiques, le *Cameraman* avance ainsi sur une construction mécanique et mathématique pour exploiter le gag dans son aller et son retour, son éclatement et son revers, son trait et son effacement. Ainsi, Luke descend si vite les escaliers qu'il se retrouve à la cave, mais remonte si pensif ces mêmes escaliers qu'il se retrouve sur le toit. Et ceci dans la même séquence.

### L'absurde accouche en permanence du réel

Sans que cela ne devienne un défaut, la structure joue sans cesse du positif au négatif, et inversement : le ouistiti mort n'est pas mort. La pellicule perdue n'est pas perdue. Là est le principe d'une écriture cinématographique liée à une étrange structure d'ensemble qui permet à l'absurde d'accoucher en permanence du réel.

Chaque tableau renvoie l'un à l'autre dans ses détails et l'ensemble tire la fiction vers le documentaire. Film sur le cinéma et la réalité, le *Cameraman* n'utilise du trucage technique que dans la séquence des premiers essais de Luke et ces trucages sont tous le résultat d'une maladresse de sa part. Autrement, les cascades ne sont jamais truquées. Ce qui les décale du réel, c'est la façon dont elles sont mises en scène, de la même façon que Luke intervient parfois pour favoriser le spectaculaire des images de la guerre des clans chinois qu'il enregistre à Chinatown.

Enfin, tout est affaire de cadre dans cette structure de machinerie diabolique. Chassé ou décalé d'un lieu (le bureau MGM, le bus, la voiture sous la pluie), Luke ne cesse de faire assaut de forces physiques et morales pour le réintégrer. Toute la panoplie de ce type de situations est traitée ici. Avec le contrepoint de la cabine de bains dont il ne veut pas sortir malgré son co-locataire insupportable et l'admirable démonstration structurelle finale où la caméra de la fiction recule pour nous montrer que le ouistiti tourne le sauvetage avec la caméra documentaire.

Et c'est uniquement par l'encadrement de la réalité par le film que le couple de Sally et Luke va se former, permettant ainsi à la boucle de se refermer impeccablement. (Noël Simsolo)



La scène de la piscine sera évoquée à plusieurs reprises et particulièrement dans la scène de la noyade, lors de la régates.



À Keaton, sa place dans le cadre n'est jamais acquise. Il lui faut se battre pour la préserver sous peine d'en être exclu.

### Deux hommes et une femme pris dans le mouvement du cinéma



Sally est interprétée par Marceline Day (1908-2000), une star des années 20 qui commença comme "bathing beauty" aux côtés de Harry Langdon dans *Picking Peaches* (1924). Elle tient les premiers rôles dans *The Gay Deceiver* (1926) de John M. Stahl et dans *London After Midnight* (1927) de Tod Browning où elle avait Lon Chaney pour partenaire. Après une soixantaine de films (surtout des comédies, puis des thrillers à la fin), elle se retire au milieu des années 30.



Harold Goodwin (1902-1987) incarne le bellâtre Harold Stagg. Acteur de second rôle, il est apparu dans quelque 190 films, avec Sedgwick dans *Hit and Run* (1924) et *The Flaming Frontier* (1926), avec Keaton dans *College* (1927), avec Lewis Milestone dans *À l'Ouest rien de nouveau...*



Keaton tombe avec l'échafaudage sur lequel il était perché. De photographe, il devient cameraman effectuant bien malgré lui un superbe mouvement de grue.

Sa première caractéristique est qu'il ne devient ambitieux que par amour. Lui qui se contentait de figer les individus sur de la pellicule, il va vouloir traquer le sensationnel et la vie dans son mouvement, quitter sa place d'homme attendant ceux qui posent devant lui pour celle de grand témoin des mouvements de la réalité. Cette quête le fera donc bouger et même intervenir comme héros.

C'est donc l'amour qui le pousse à s'initier à la vie. Naïf et courageux, il cesse alors de subir les objets, les gens et les éléments pour tous les domestiquer. Et c'est le cinéma qui l'y aide. Alors, la photo se met en mouvement et la femme qui posait devant lui vient bouger avec lui. Tout le long du film, ce personnage court, tombe et saute d'un lieu à l'autre avant de mettre un peu en scène la réalité au cours de la bataille des clans chinois. Il se transcende enfin en poussant le cinéma (et sa propre image dans le cinéma : le sauvetage) à être un révélateur de vérité. Mais il n'agit jamais par volonté de puissance ou désir de reconnaissance. Il fait tout ça pour être avec la femme dont il est tombé amoureux.

#### Sally

Sally est secrétaire. Son rôle est de transmettre et d'informer. Elle est assise devant la porte, reçoit, filtre et fait passer les messages. En rencontrant Luke, elle

dépasse le lieu de sa fonction (MGM actualité) pour transmettre son savoir au jeune homme à propos de la profession de cameraman et finit par lui faire passer une information en priorité pour qu'il intègre la profession. Sage (elle vit dans une maison pour femmes seules), douce et encore marquée par l'enfance (scènes de balle dans la piscine), elle est intriguée, puis séduite par la personnalité maladroite de Luke. Sans doute parce qu'il l'admire comme une image et non avec la familiarité conquérante de Stagg. Mais, au départ, elle a surtout une pulsion de grande sœur, presque de mère, vis-à-vis du photographe. Il faut qu'elle découvre son courage et son désespoir amoureux pour comprendre qu'il est aussi un homme de grande valeur.

#### Stagg

Stagg est le bellâtre sans morale ni scrupule. Bon professionnel, il n'aime que lui et l'image qu'il se donne, celle d'un aventurier du reportage. Odieux et couard, il se croit fort et irrésistible. La panoplie de masques dont il use le rend d'ailleurs presque pathétique, tant son narcissisme le pousse à se contenter des apparences qu'il se donne. (Noël Simsolo)

## Un tragique qui fait rire



Ecce homo, selon Buster Keaton

Buster Keaton est un comique. Pas un personnage de comédie, apte à développer de grandes qualités de drôlerie. Mais un vrai comique, c'est-à-dire un tragique qui fait rire. S'il ne se heurte pas aux dieux, ne subit pas la fatalité d'un destin à jamais fixé, il est livré à l'espace, aux lois inexorables de l'univers et à celles moins accablantes de la société. Voilà qui, d'emblée, le différencie de Chaplin, plus engagé dans les malheurs du monde, plus porté au mélodrame. Donc, Keaton n'est pas drôle. Trop sérieux pour cela, trop uniquement obsédé, justement, par le sérieux de son existence. Son obstination de chaque instant pour l'imposer est la source même des éclats de rire qu'elle déclenche.

Le sentiment de l'urgence du temps est avivé, souligné par la prééminence de l'espace puisque c'est contre lui que notre héros se doit de lutter sans relâche. Comment y trouver, y faire sa place ? Comment surtout empêcher cet espace de l'exclure non pas comme un indésirable, mais pis comme un élément inutile, transparent ? Comment donc imposer son monde, avec sa logique, ses rêves, ses certitudes à l'autre monde, le nôtre si terriblement banal et facilement invivable. Bref, comment, par le jeu des lignes, superposer ces deux mondes sur l'écran pour en tirer le comique le plus efficace ?

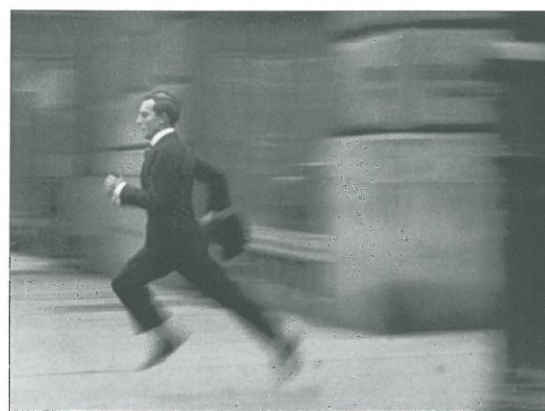
### Un personnage qui part en vie comme on part en guerre

Mais avant de nous aventurer vers la rigueur de la mise en scène chez Keaton, reprenons les choses à leur début. D'abord la construction même de son personnage. Elle est le fruit de l'exploitation d'une contradiction fondamentale. Celle qui oppose un physique ingrat voire médiocre de gringalet à celui d'un acrobate hors pair doté de stupéfiantes capacités physiques, aptes à des exploits sportifs dignes des plus grands champions. Le génie de Keaton consiste à ne pas jouer de cette dualité, de la contradiction de sa nature, pour en tirer des effets faciles. Au contraire, il s'accepte entièrement tel qu'il est. Le personnage se conçoit en tant qu'unité parfaite, comme un seul bloc pris dans le mouvement des lois élémentaires et contraires dont il lui faut en permanence triompher.

Cela commence par le visage qui reste impassible, donc qui ne rit ni ne sourit jamais. C'est le "logotype" de Keaton, sa marque absolue de reconnaissance auprès du public. On sait qu'il n'en fut pas toujours ainsi : on le voit rire, moqueur, dans un de ses premiers courts métrages avec Fatty. En fait, comme tous les grands comiques, comme le mime pour Chaplin, Keaton prend appui sur sa formation.



Trempe, traité comme la dernière roue du spider, il est en passe de passer à la trappe...



Mais quelle allure, digne d'un athlète "de haut niveau" !



Dans le chaos du tournage à Chinatown, Keaton est à la recherche d'une perpendicularité perdue.



Appelé au téléphone, Keaton dévale les escaliers ; déçu que ce n'était pas pour lui, il les remonte...

lors du tournage de la bataille des gangs chinois. Tout est chaos mais le filmage, (il y fallait un singe !), cherche fébrilement à rétablir de la perpendicularité dans cette confusion extrême orientale.

Keaton a été le premier cinéaste à poser le dispositif même du cinéma comme source de sa création. D'autres avant lui avaient filmé le tournage d'un film en plein air ou en studio. Mais cela restait un décor parmi d'autres. Keaton s'attaque, lui, à ce qui constitue la nature même du cinéma en tant qu'art de l'espace. Et ce n'est pas innocemment que dans plusieurs de ses films, et en particulier et évidemment dans **le Cameraman**, il prend son dispositif comme source d'inspiration. C'est dans **Sherlock Junior** (1924) qu'il le manifesta ouvertement. Buster, aspirant détective, n'est en fait que projectionniste de cinéma. Dans la triste réalité de sa cabine, il se rêve une autre vie en contemplant la grandiose horizontalité qui lui fait face, celle de l'écran qui ouvre sur l'imaginaire. Buster se dédouble, franchit la perpendiculaire qui sépare les deux horizontales. Il suit donc le chemin octroyé au faisceau lumineux de la projection. Il traverse la salle de cinéma pour sauter sur scène, pénétrer dans l'écran, participer sans retenue à la fiction, se livrer à l'ivresse de l'action. Il est, dès lors, pris dans le maelström des changements de plans qui se succèdent et le fait passer sans

transition de la ville au désert, de l'Alaska à la jungle, etc. (Notons au passage que c'est sur ce dispositif que Hitchcock a construit son suspense, pour mieux le renforcer, dans **Rear Window** (*Fenêtre sur cour*, 1954).

Keaton tourne, avec **le Cameraman** son avant-dernier chef-d'œuvre. Sa conception du cinéma, absolument, uniquement visuelle ne put se plier aux dialogues. Le parlant lui fut fatal. C'est peut-être ce qui ajoute à sa grandeur. Car le génie comique de ce très grand cinéaste vient aussi du fait qu'il prenait à son compte – et en jouait avec maestria – l'espace temporel. Le dialogue eut entravé son rythme. Chacun des univers parallèles qu'il dispose dans sa mise en scène a son temps propre. Celui de Buster, sous ses airs d'impassibilité, est celui de l'impatience et de la rapidité. D'où ses courses effrénées dans un monde qui, lui, a son temps puisqu'il a l'argent. Cela donne ces fantastiques exploits sportifs auxquels se livre notre héros, et que la rigueur abstraite des lignes souligne. Rien n'est plus parfaitement beau, par exemple, que cette descente, montée, descente ultra rapide de l'escalier vue en coupe et filmée en continuité. Un vrai, un grand bonheur de cinéma.

(Jean Douchet)

## Le bus... de Buster

**Séquence n° 11 :** Buster (Luke Shannon) a enfin obtenu un rendez-vous avec Sally...



**Plan 1a** - Donc Buster emmène sa belle en promenade amoureuse. Posément, respectueusement, convenablement, comme il seyait à l'époque entre un jeune homme et une jeune fille. Loin de la folle course précédente de Buster dans l'escalier, le couple descend calmement celui-ci. L'impression d'horizontalité du plan l'emporte sur une verticalité (dangereuse) pourtant très affirmée. Façon visuelle de manifester la forte tension ressentie par le héros.



**Plan 1b** - Appliqué à se conduire en soupirant idéal, Buster suit sa propre logique. S'il est à droite de la fille, dans l'escalier, il est normal qu'il tourne à droite, donc que la fille le suive puisque, dans son esprit, elle ne peut être qu'une future parfaite épouse. Mais celle-ci, en femme, manifeste un désir d'élégance. Elle finit de mettre ses gants, persuadée qu'en galant homme, Buster attend à ses côtés qu'elle ait fini.



**Plan 1c** - Chacun est dans son monde et s'y tient. D'où la perpendicularité appuyée. Buster continue sa route. Elle, toujours à la même place, sent, soudain, l'absence de Buster à ses côtés. Elle se retourne se rend compte de la méprise et le regarde s'enfoncer. C'est un gag favori de Keaton que de jouer sur les apparitions-disparitions, les changements inopportuns de place (il devrait être là mais n'est plus là), ou de décor.



**Plan 1d** - À son tour, Buster comprend qu'il manque une présence à ses côtés. Il se retourne, aperçoit la jeune fille devant l'escalier et revient interloqué vers elle, mi-coupable, mi-interrogatif, comme l'exprime sa démarche. Puisqu'il doit abandonner sa logique, il se soumet à celle de sa compagne, donc annihiler la distance qu'il avait introduite entre elle et lui et que soulignait fortement la perpendiculaire.



**Plan 1e** - Il revient à sa hauteur en signifiant qu'il s'était trompé de direction. Il fallait tourner à gauche non à droite. Ils vont, donc, quelque part mais on ne sait où. Une infime indication, pourtant. Après elle, à son tour, il rectifie sa tenue. Il tire sur le bas de sa veste comme on réajuste un maillot de bain puisque, toujours à l'intérieur de sa logique, il se pense déjà à la piscine dont on découvrira qu'elle est le but de leur promenade.



**Plan 2a** - Changement de plan. On les voit sortir horizontalement d'un coin de rue avant de s'engager de nouveau sur une perpendiculaire, moins prononcée que la précédente, plus travaillée sur l'oblique de la diagonale. Car maintenant les deux jeunes gens sont bien réunis et se comportent (surtout lui qui en rajoute dans le jeu) de manière "très à l'aise", "très installée", comme il sied à un couple amoureux de longue date.



**Plan 2b** - Aussitôt, les lois de l'univers défient Buster et le rappellent à sa vulnérabilité. Il glisse sur une peau de banane tandis qu'elle regarde ailleurs et ne s'aperçoit pas, à son tour, de la disparition de son compagnon à ses côtés. D'autre part, il n'y a pas de comique sans chute. Encore faut-il qu'elle ne soit pas machinale mais que la faille qu'elle provoque introduise une subtilité dans les rapports entre les deux personnages.



**Plan 3** - Maintenant, changement d'axe. L'oblique est très prononcée. On quitte l'histoire intime pour entrer dans un autre monde, celui de la vie urbaine et de sa presse. Bref, on s'introduit dans le réel. Mais l'action ne perd pas de temps. Il faut un moyen de transport pour se rendre à la piscine. Aussitôt, le bus pénètre dans le champ. Buster lui fait signe comme à un taxi... qu'il ne peut se payer.



**Plan 4** - L'univers de la réalité, tel un cauchemar, s'empare du plan. Des gens inattendus ("non raccord" par rapport au plan précédent) se précipitent à l'intérieur du bus. Plus exactement "les autres" envahissent le champ, selon une spirale qui coupe le passage à Buster. Afin que cela soit instantanément lisible pour le spectateur, tous les figurants sont vêtus en tenue claire à l'exception de Buster, à droite, endimanché, dans son costume sombre.



**Plan 5** - La "fiancée" que nous avons entrevue, dans le plan précédent, en train de monter dans le bus, galamment aidée par Buster, a été entraînée par la cohue. Elle se retrouve seule, assise, en bas de l'autobus, perdue parmi les passagers. Le cadre dans le cadre formé par les croisillons de la fenêtre accentue son isolement, son inquiétude et sa surprise devant la nouvelle disparition soudaine de son compagnon.



**Plan 6** - Dans le même temps, soulevé par la poussée de la foule, Buster est obligé de gravir la spirale du colimaçon et contraint de monter sur la plate-forme supérieure du bus. Keaton se sert de la ruée des passagers pour éveiller, une fois encore, l'idée du déferlement d'une force "cosmique" irrésistible qui s'exerce contre lui. D'ailleurs, un personnage imposant, écrasant, habillé aussi en sombre, lui coupe toute velléité d'issue.



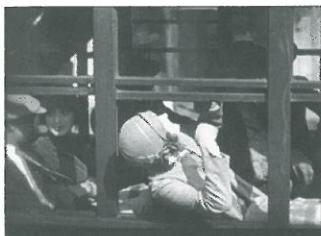
**Plan 7** - Il force Buster à avancer et aller s'installer sur un siège. Il vient s'asseoir près de lui pour mieux interdire une quelconque échappée. Pour renforcer la sensation d'impuissance éprouvée par notre héros, la mise en scène de Keaton impose une plongée prononcée. Coincé entre la balustrade et son "redoutable" voisin, Buster n'a visuellement aucune issue. Il va donc falloir l'inventer.



**Plan 8** - Le cinéma muet avait imaginé le principe de l'insert : un même plan coupé en deux par un autre. Ce montage imposait arbitrairement un rapport secret entre eux. Il établissait une sorte de dialogue non oral mais uniquement visuel. Donc ce plan est le même que le 5. Mais celui-ci indique que Buster sait que la fille est en dessous tandis qu'elle, bien centrée par le cadre dans le cadre, le cherche, à gauche, à l'extérieur du bus.



**Plan 10a** - Donc le dialogue va se matérialiser sous nos yeux. La caméra les relie par un panoramique vertical très rapide. Elle passe de Buster pour filer sur elle. Cette dernière, comme si elle l'avait entendu, le resitue dans l'espace. Elle regarde maintenant vers le haut. Keaton joue sur l'idée de vélocité et d'impatience juvénile de la pensée de son personnage. Tout doit obéir immédiatement et naïvement à son désir.



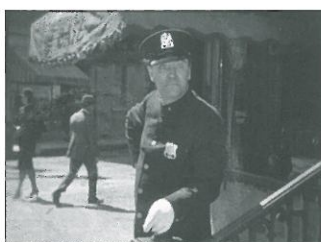
**Plan 10b** - Pour souligner cette caractéristique de Buster, Keaton précipite sa mise en scène. Il reprend, en le déplaçant et en l'inversant dans l'espace, son principe des deux mondes parallèles. Mais au lieu de les superposer l'un sur l'autre dans la profondeur de champ, il les place l'un au-dessus de l'autre. La perpendiculaire se change en verticale. Son mouvement accentue l'impatience de Buster.



**Plan 11a** - Il devient logique, donc urgent pour le héros de passer de son monde du haut à celui de la fille, en bas. Il est dans l'ordre des choses que le futur accompagnant sa promise et soit assis à côté d'elle. Tel est le propre du couple amoureux. Buster en conséquence doit imposer cette réalité-là. Il quitte son perchoir, désescalade la façade extérieure du bus...



**Plan 11b** - ... pour se retrouver assis, sur le garde-boue du véhicule, mais à côté de sa fiancée. Séparés par la fenêtre (les croisillons servent à distinguer les deux surfaces horizontales), elle, à l'intérieur du bus, lui à l'extérieur. Le sérieux de son attitude, qu'il joue comme naturelle, indique à quel point l'enjeu est grave. Une fois encore son existence est en jeu. De quoi ne pas tenir compte du comique de sa situation.



**Plan 12** - Ce que relève aussitôt le "cop" ahuri. Le flic chez Keaton n'a pas la même fonction persécutrice que Chaplin lui octroie. Il est chargé d'imposer l'ordre banal des choses, sans surprise ni invention. Il représente la loi du normal, moins sociale que cosmique. Il sera, donc, filmé, face caméra, selon une franche perpendiculaire qui trouve la profondeur de champ. La rampe horizontale sur laquelle il s'appuie renforce cet axe.



**Plan 15a** - Contre champ sur ce que voit le "cop". Suspendu dans le vide, Buster s'étonne d'avoir un contact direct, sans toit protecteur, avec la nature. Il tend la main comme pour voir s'il pleut. Il s'aperçoit dès lors de l'anomalie de sa position. Il est dans un monde qui n'est pas le sien mais qui appartient cependant à la réalité. D'où ce plan lointain de Buster agrippé à la carrosserie du bus. Il prédit l'imminence d'une catastrophe.



**Plan 15b** - Elle survient aussitôt. La chute est inévitable. Le bus continue sa course. Buster se doit de se relever, de ne pas accepter le triomphe du réel, et de courir tel un Don Quichotte, après le bus. La course est digne d'un champion de 100m. La force du gag vient de l'extraordinaire vitesse sans trucage que l'on voit sur l'écran. En sautant, in extremis, sur son garde-boue de siège, Buster, une fois encore, impose sa réalité au réel. (Jean Douchet)

# AUTOUR DU FILM



Avec *le Cameraman*, Buster Keaton a souhaité rendre hommage aux reporters d'actualités.

## Les actualités cinématographiques

Que ce soit avec les frères Sladanowski en Allemagne, les frères Lumière en France ou Thomas Edison aux États-Unis, les inventeurs et pionniers du cinématographe ont simultanément inventé les "actualités". En effet, toutes les premières bandes enregistrées puis montrées au public, étaient d'abord des scènes de la réalité quotidienne (sortie d'usines, arrivée d'un train, etc.) ou des événements historiques (couronnement du Tsar en Russie). La fiction vint plus tard. Il convient encore de rappeler que ce sont les opérateurs de ces moments de réalité (Francis Doublier, Félix Mesguich ou Albert Promio) qui découvrirent le travelling, le panoramique et les différentes possibilités de cadrage et d'éclairage en plan fixe. Ces hommes voyageaient dans le monde entier pour capter l'image de rites religieux, de défilés militaires, de traditions folkloriques ou traditionnelles, de paysages étonnants ou de personnalités diverses. Ils faisaient du cinéma "historique" et ethnologique, mais d'une manière brute et simple, visant seulement à ouvrir une fenêtre sur le monde et à donner un simple témoignage de la réalité d'alors.

Les premiers grands programmes de projection cinématographique étaient ainsi du cinéma-vérité allant de l'anecdote (promenade du dimanche devant la mer) à l'événementiel (visite officielle d'un roi ou inondations tragiques).

Ce règne du cinéma-document incitera vite certains à reconstituer des actualités en une sorte de fiction spectaculaire. Georges Méliès tourna divers événements en studio avec des acteurs et des figurants (couronnement de rois, procès célèbres) et n'hésita pas à user de trucs et de maquettes pour montrer l'éruption d'un volcan.

### Journaux d'actualités

Le public est alors friand d'actualités (reconstituées ou non) et les premières grandes compagnies cinématographiques décident de composer des programmes réguliers qui montrent les images de la réalité du monde. Ce sera la création de *Pathé Journal*, *Gaumont actualités* et *Eclair journal* qui enverront des reporters à travers le monde pour couvrir des événements divers : présentation de mode, célébration militaire, exploit sportif, performance d'acteur, mariage princier, épi-

démie, guerres ou funérailles nationales. Ces journaux d'actualités seront diffusés dans le monde entier. Ils représentent aujourd'hui une somme d'archives extraordinaires sur l'époque.

Mais le succès de ces programmes se fera au détriment de leurs aspects les plus remarquables. L'événement va vite primer sur tout le reste. En quelques années, les images de paysans travaillant aux champs, d'ouvriers à l'usine ou de gens simples marchant dans la ville disparaîtront au profit de celles de vedettes diverses, d'expéditions spectaculaires ou de catastrophes naturelles. L'aspect sociologique et ethnologique s'efface devant le sensationnel.

La Première Guerre mondiale bouscule cette routine. Le cameraman devient un correspondant de guerre et un propagandiste. Le cinéma vit en osmose avec l'Histoire. L'armée s'en sert. On crée le *Service cinématographique des armées*. Si la guerre devient un spectacle pour ceux qui ne sont pas au front, le travail des opérateurs force l'admiration par leur courage.

### L'Âge d'or

Les actualités de guerre ont installé une nouvelle fidélité du public pour les images de la réalité. Après l'armistice, le département des journaux d'actualités connaît un essor considérable. Certaines salles de cinéma se spécialisent même dans ce seul registre. On peut y voir les exploits des aviateurs battant les records, la victoire de sportifs et des moments de révolutions politique. Le document brut fait place à des séquences "montées" pour donner une dynamique et un sens à l'événement. On lui applique les codes dramaturgiques de la fiction. La frontière disparaît entre le documentaire et la bande d'actualités.

Quelques longs métrages s'aventurent dans l'ethnologie (*Nanouk* de Flaherty) ou la réflexion sur le monde en marche. Dziga Vertov encense *L'Homme à la caméra* dans l'univers soviétique et *le Cameraman* devient un personnage de fiction chez Buster Keaton et quelques autres.

Les performances du cameraman au cours de la guerre et dans des situations de crise politique ou de catastrophe en ont fait un nouvel héros. Il risque sa vie pour donner des images d'événements exceptionnels.



Images d'actualités de la Première Guerre mondiale insérées dans *le Cameraman*.



*Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty (1922, USA) est considéré comme l'un des premiers films documentaires au sens moderne du terme : la vie d'une famille d'esquimaux près de la baie d'Hudson.



Documentaires événementiels et "Actualités" hebdomadaires passaient en continu dans des salles spécialisées, les "Cinéac". Ici, le Cinéac "Le Journal", en 1935, dans le IV<sup>e</sup> arrondissement à Paris (DR). Ces salles se sont reconverties en salles traditionnelles avec le développement de la télévision dans les années 50.



Jean Rouch que l'on voit ici sur le tournage de *Jaguar* (1967) avec la célèbre caméra 16mm Bell Howell, a défendu à partir de son expérience des films ethnographiques une conception du "cinéma-vérité".

Il est le passeur du sensationnel. Il doit être partout. Il est donc partout. Les spectateurs en redemandent.

L'arrivée du parlant accélère encore le processus. Le public peut voir et entendre la vedette sportive ou politique. Et le commentaire autocensure souvent l'image, car n'oublions pas que la censure avait été instaurée en 1909 à la suite d'une bande d'actualités montrant une quadruple exécution capitale. Ainsi, l'image de la réalité arrive toute filtrée, montée, cadrée, commentée par la subjectivité des industriels de la profession et du contrôle des ministères de chaque gouvernement. Entre le courageux opérateur et le spectateur, toute une chaîne d'intervenants édulcore ou dirige les images selon l'idéologie demandée par l'État. Très visibles dans les dictatures (Italie, Allemagne) et plus sournoisement souterraines dans les démocraties, ces procédés truquent la réalité en permanence et servent toujours les puissances en place.

## La Seconde Guerre mondiale et les crises

Les opérateurs d'actualités sont présents en force dans chaque camp des protagonistes de la Seconde Guerre mondiale. Ils captureront aussi l'horreur des camps d'extermination et la joie des peuples libérés, puis suivront les épisodes douloureux des nombreuses crises des années 40 et 50 (guerres d'Indochine et d'Algérie), tout en se faisant l'écho d'événements sportifs (Tour de France, championnats de football, Jeux olympiques), culturels (prix littéraires, premières au théâtre, expositions, festivals de cinéma) ou mondains (mariages, naissances, etc).

Un programme hebdomadaire accompagne les séances de cinéma jusqu'aux années 60 et complète ainsi l'information radiophonique en pleine expansion. Mais ces *Actualités* subissent le frein de la censure en cas de crises graves et commentent à ressentir la concurrence de la télévision. Ainsi les événements d'Algérie ou du Congo belge n'arriveront que temporellement décalés au cinéma. De même pour le Tour de France et les grands matchs. Sans oublier les événements de mai 68 où les radios périphériques seront seules à couvrir heure par heure les péripéties.

## Mutations

Au cours des années 70, les actualités cinématographiques vont se transformer en magazines généralistes (Gaumont) ou disparaître des grands écrans. La télévision a pris le relais, avec ses problèmes de censure et d'audimat. Mais depuis plus de dix ans, le cinéma s'était préparé à cette évidente mutation. Dans la foulée de la Nouvelle Vague, des réalisateurs comme Jean Rouch ou Chris Marker avaient instauré le cinéma-vérité en contrepoint des discours officiels et parcellaires diffusés par la télévision d'État et les actualités officielles. *Chronique d'un été* ou *le Joli Mai* imposèrent ainsi "l'essai d'actualité".

Plus tard, en mai 68 et dans les années qui suivirent, des films militants ou historiques à chaud seront seuls à témoigner d'événements socio-politiques pour imposer un contre-pouvoir. Puis, peu à peu, la télévision va diversifier son secteur d'actualités. En complément du journal télévisé, divers magazines ou émissions en direct traitent du politique ou du sport. Mais ceci est une autre histoire. (Noël Simsolo)

## Le burlesque : un genre et une époque...



Plus "réaliste", le ouistiti semble faire comprendre à Buster, qu'en pleine guerre une mitrailleuse est peut-être plus utile !

"Burlesque" ? Au même titre que "surréaliste" ou "baroque", le mot, passé dans le langage courant, ne signifie plus rien, ou plutôt n'importe quoi. *"D'un comique extravagant et déroutant"*, selon le *Petit Robert* ; *"D'un comique extravagant. Ridicule, absurde, bouffon"*, selon le *Petit Larousse*. Plus intéressante est l'origine littéraire (française) du terme : vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le genre *burlesque* ou *burlesque* tout court est une parodie visant à *"travestir, en les embourgeoisant, des personnages et des situations héroïques propres à ce genre [héroïque]"*, selon le *Robert*, *"genre littéraire parodique traitant en style bas un sujet noble"*, selon *Larousse*. Le burlesque naît en France dès 1896, avec le succès de *l'Arroseur arrosé* (également premier film de fiction). Il s'agit bien de porter atteinte à la dignité sociale, à l'image valorisante que la société se donne d'elle-même dans ses représentations, alors littéraires ou théâtrales, pour nous, cinématographiques. N'est-ce pas le cas, justement, d'un "arroseur arrosé" ? D'un policier berné par un faux cul-de-jatte, dans un film Lumière à peine postérieur ? Mais cette approche du burlesque conviendrait également à nombre de comédies qu'il ne nous viendrait pas à l'esprit d'appeler "burlesques". Ce n'est pas seulement une question de contenu (critique sociale, parodie, voire absurde),

ni seulement de forme (l'outrance). Le burlesque ne se définit pas par un concept mais dans ses effets : selon une échelle, citée par le critique américain James Agee<sup>1</sup>, qui passe de façon très réglée du ricanement à l'éclat de rire, puis du rire à gorge déployée au fou rire. Seuls ces deux derniers degrés constituent le terrain privilégié du *splastic* (terme américain pour *burlesque*). Le burlesque, en effet, c'est une forme historique qui se précise en marchant.

### Le burlesque français : Zigomar et le voleur de bicyclettes

La première école burlesque est française et se déploie en gros de 1895 à la veille de la Première Guerre mondiale. Jusqu'en 1909 environ, elle se fonde sur la course-poursuite, que les Français n'ont pas inventée, mais qu'ils systématisent à outrance. Ce sont des courses au gendarme, au singe, aux sergents de ville, à la perruque, à la grosse caisse, au potiron (Louis Feuillade), même aux belles-mères et à un "voleur de bicyclette" ! Poursuivants et poursuivis s'inversent au gré d'un renversement de situation parfaitement arbitraire et toutes les firmes de l'époque, Pathé, Gaumont, Éclair, Éclipse, Lux..., participent du mouvement, concurrencés par les Italiens, les Anglais ou les Allemands. Chez Pathé



Sous la direction de Jean Durand (1882-1946), Onésime (interprété par Bourbon) se bat en duel au pistolet (*Onésime se bat en duel*, 1912).





Max Linder (1883-1925) dans *Au secours* (1923) de Abel Gance.



Harold Lloyd (1893-1971) dans *Safety Last* (*Monte là-dessus*), 1923.



L'Anglais Stan Laurel (1890-1965) et l'Américain Oliver Hardy (1892-1957) ont élevé leur personnage au rang de mythe.

s'épanouit Max Linder, dont Chaplin dira qu'il fut un de ses modèles : il tire le burlesque vers la comédie de mœurs, voire psychologique, soignant parfois plus le scénario que la qualité du gag visuel. Chez Gaumont, Jean Durand développe un comique de l'absurde, où les objets semblent doués de vie, où l'irrationnel devient logique, que ce soit en dirigeant les plus délirants et destructeurs des Onésime, Calino ou Zigoto, soit sa propre troupe, les *Pouites* (ou *Pouics*). Il se livre à un comique visuel saccageur et destructeur qui annonce Mack Sennett et ses Keystone Cops. *"Ce sont les Français qui ont inventé le splastick, et je les ai imités, écrira Mack Sennett dans ses mémoires en 1954. J'ai volé mes premières idées aux frères Pathé."*

Sennett, comme son concurrent Hal Roach, reprendront également le principe des séries à personnage central unique, que l'école française développe à partir de 1906, sans doute lointainement inspirée de la *commedia dell'arte*. Outre les déjà cités Max (Linder), Onésime, Calino, Zigoto, ce sont Rigadin, Roméo, Robinet, Boireau, Léonce, Zigomar, mais aussi des enfants (Bébé, Bout de Zan, Little Moritz...), des femmes (Madame Cent Kilos, Rosalie, Cunégonde) et même le chien Moustache...

### L'usine à gags géniale de Mack Sennett

La guerre donne au cinéma américain la primauté et reprend le genre (essoufflé) en le portant à un degré supérieur. La Keystone n'est pas seulement une usine à gags qui produit de courtes bandes sur un rythme dont la frénésie ne doit rien à la rapidité de ses personnages souvent multiples. Mack Sennett invente aussi bien les Keystone Cops, horde de policiers maladroits, instables, au Q.I. aussi développé que celui des fameux moutons de Panurge que les Bathing Beauties, jeunes et sexy, aux formes arrondies pudiquement enveloppées dans des maillots de bain 1900. Il permet à des figures mineures mais marquantes de s'imposer : Chester Conklin, air et nez avinés et moustaches en défenses de morse ; Ben Turpin, dont les yeux se croisent au-dessus d'une moustache trop généreuse ; Mack Swain, le géant aux sourcils... sourcilieux ! Sennett est aussi le Pygmalion de personnalités telles que Chaplin, Fatty (Roscoe Arbuckle, engendrant

lui-même en partie Keaton), Harry Langdon, lent, enfantin et lunaire, sexuellement imprécis, amoureux rêveur et spécialiste du dégagement en touche, voire de la fuite, devant l'obstacle ou la femme...

En fait, Langdon fait le lien entre l'école senettienne et le style Hal Roach, cet autre grand producteur du burlesque américain. À la frénésie incessante de Sennett, Roach oppose non le calme ou la lenteur, mais une série d'explosions succédant à une accumulation de tensions trop longtemps contenues, dont Laurel et Hardy sont les meilleurs représentants. Ceux-ci sont des adeptes incontestables du *slowburn*, la réaction retardée typique d'Oliver Hardy après une bévue malencontreuse (selon lui) de Stan Laurel. Plus elle est retardée, plus elle ira loin dans la violence. Habitations ou voitures sont détruites pièce par pièce, avec une lenteur savamment calculée, sous les yeux de leur propriétaire (*Big Business*, 1929), le tout pouvant déboucher sur la plus célèbre bataille de tartes à la crème de l'histoire du burlesque (*Battle of the Century*, 1928). Ce systématisme rejoint la perfection technique et mécanique de cette autre vedette de chez Hal Roach, Harold Lloyd, petit frère, dans ce domaine, de Buster Keaton. Escalader un building, en mêlant acrobatie et trucages, consiste aussi à pousser une idée de scénario jusqu'à ses limites tout en n'accordant à la mise en scène aucune ellipse, ne laissant de côté aucune possibilité de gag (*Monte là-dessus/ Safety Last*, 1923).

### Burlesque ou comédie ?

Le burlesque ne disparaît pas avec le parlant, mais il y survit très différemment. Keaton y perd son âme et sa santé, Laurel et Hardy perdurent, mais sur un mode mineur, Chaplin, presque seul, franchit le cap (à retardement quant à la parole elle-même). Burlesques, les Marx Brothers le sont sans aucun doute, tout comme W.C. Field, les Monty Python, Mel Brooks, les premiers Woody Allen, si l'on s'en tient au contenu : l'absurde et la critique sociale (voire logique, philosophique et métaphysique). Reste que le gag (visuel) du *splastick* disparaît souvent – sauf dans les meilleurs Jerry Lewis – au profit de la plaisanterie, *joke*, verbale. Seul Tati semble avoir réussi à ressusciter, à réinventer plutôt, le burlesque dans sa version sonore sans en effacer l'essence visuelle. (Joël Magny)

## Extraits de presse

### Sa raison d'être, aimer

"Buster Keaton est un homme de bonne volonté et de grande patience qui s'ennuie éperdument. Il ne sait rien faire, tout ce qu'il fait, il le fait mal. Nous l'avons vu boxeur, marin, ranchman, mécanicien, le voici opérateur ; partout des échecs et des catastrophes qu'il supporte stoïquement sans rien perdre de sa dédaigneuse sérénité parce qu'au fond tout ça lui est bien égal. Ne le jugez pas, n'essayez pas de le comprendre, ses actions vous paraîtront toujours inexplicables, c'est un grand solitaire, une espèce de somnambule égaré que seul l'amour tirera de sa torpeur, car il n'attend que l'amour. Il reste étranger à tout ce qui vous préoccupe, il ne s'intéresse à rien, il n'a pas besoin de distractions, il n'est ni triste ni gai, il s'ennuie et il attend. Autour de lui, tout le monde s'agite, chacun s'est inventé un but, cette activité le surprend : tout le monde s'amuse, tout le monde rit, il trouve qu'il n'y a vraiment pas de quoi ; c'est le plus beau visage de l'ennui qu'on puisse voir. La vie est terriblement longue, un jour, un autre et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il rencontre une femme, celle qu'il attendait. Elle le regarde, elle lui sourit et, à partir de cette minute précise, tout est bouleversé. Il ne s'ennuie plus, il commence à vivre, il vient de trouver sa raison d'être, aimer. Voilà le sujet du **Cameraman** comme de tous les autres films de Keaton."

Janine Bouissounouse, in *la Revue du cinéma*, n° 4 (1929)

### Le chef-d'œuvre

"**Le Cameraman** est un des plus grands et plus parfaits Buster Keaton"

Georges Sadoul, in *Dictionnaire des films*, 1965.

### Un film charnière

"**Le Cameraman** ? Une bouleversante symphonie de l'homme seul et de la grande ville. Un film à réaction qui aurait dû être dédié, non à des opérateurs d'actualité anonymes, mais à la triple et glorieuse mémoire de Louis Lumière, Dziga Vertov et Roland de Roncevaux ; la dernière des grandes 'chansons de geste' de l'art muet et le premier authentique chef-d'œuvre du cinéma vérité."

Claude Beylie, in *Cinéma 68*, n° 128, 1968.

### À travers le cinéma, Keaton est aux prises avec le monde

"Mais où finit Luke Shannon et où commence Buster Keaton ? Dans ce film étonnamment drôle, on ne peut s'empêcher de voir une sorte de dernier hommage rendu par Keaton au cinéma à travers lequel il put s'accomplir pendant les dix années passées. **Le Cameraman** nous restitue l'image vivante de Keaton aux prises avec le cinéma et, à travers le cinéma, avec le monde. Ce reportage sur la création keatonienne, tourné au moment où Buster Keaton est sur le point d'y renoncer, est à cet égard le film le plus attachant de son auteur."

Michel Denis, in *Buster Keaton*, éd. Anthologie du cinéma, 1970.

## BIBLIOGRAPHIE

- Buster Keaton  
**Mémoires**  
Ed. Atalante, 1984.  
Rééd. éd. du Seuil, 1987.

### Sur Buster Keaton

- Olivier Mongin  
**Buster Keaton : l'étoile filante**  
Ed. Hachette, 1995.
- Robert Benayoun  
**Le regard de Buster Keaton**  
Ed. Herscher, 1987.
- Michel Denis  
**Buster Keaton**  
Ed. Anthologie du cinéma, 1976.
- Marcel Oms  
**Buster Keaton**  
Ed. Premier Plan, n° 31, 1964.
- Jean-Pierre Coursodon  
**Keaton et compagnie**  
Coll. Cinéma d'aujourd'hui,  
éd. Seghers, 1964. Rééd. 1973.
- Jean-Patrick Lebel  
**Buster Keaton**  
Editions Universitaires, 1964.
- Numéro spécial Cahiers du Cinéma n° 86.

## VIDÉOGRAPHIE

- Les chefs-d'œuvre muets de Buster Keaton sont édités en DVD zone 1 (USA) chez Kinovideo. (Droits réservés au cercle familial)
- En France (zone 2), il existe l'intégrale de ses courts métrages chez Arte Vidéo DVD. (Droits réservés au cercle familial)



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

<http://www.crac.asso.fr/image>

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité pour le compte du Centre National de la Cinématographie par les Films de l'Estran, ce dossier a été rédigé par Jean Douchet, réalisateur, écrivain et critique de cinéma, Noël Simsolo, réalisateur et écrivain de cinéma, romancier et auteur d'émissions radiophoniques, et Joël Magny, professeur, écrivain et critique de cinéma.

Les textes sont la propriété du CNC.

Les photographies du film

**Le Cameraman**  
sont la propriété de la MGM.

#### Remerciements à :

Madeleine Maréchal  
Jacques Maréchal  
Pascale Bonnetête  
Les Grands Films Classiques  
Les Cahiers du cinéma  
Bénédicte Frot  
KIPA

#### Conception et rédaction en chef :

Jacques Petat  
et Joël Magny

#### Réalisation des photographies :

Films de l'Estran

#### Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

#### Impression :

SA Lescure Théol. Tél. : 01 55 62 05 04

#### Direction de la publication :

Jacques Petat  
Films de l'Estran  
41/43, rue de Cronstadt  
75015 - Paris  
f.estran@wanadoo.fr

Achévé d'imprimer : 3<sup>e</sup> trimestre 2003

## Un géomètre de l'espace comique

- Étudier la place de Luke Shannon dans la société, puis la mettre en perspective avec sa place dans l'espace du film, ses déplacements dans le cadre et ses parcours physiques d'un lieu à un autre.

- En vous référant à l'étude de ses principes de mise en scène (voir pp. 11-14), essayer de dessiner dans l'espace les différents plans (avant-plan, arrière-plan) et les lignes (perpendiculaires et obliques). Puis chercher des exemples de scène et placer les éléments de la scène (images, mouvements) dans ce schéma.

- Initier une réflexion sur la maladresse de Luke et le type de gags qu'elle engendre.

- Voir comment sa persévérance retourne ces gags à son avantage.

- Analyser toute la séquence où Luke filme la guerre des clans à Chinatown : noter comment il place la caméra, cherche un angle, intervient pour que l'action soit plus spectaculaire et détourne la réalité en fiction.

- Suivre la quête amoureuse de Luke et son attitude envers Sally, tout en pointant les diverses étapes de sa relation avec elle : la photo prise, le regard sur elle dans le bureau, la promenade, la piscine, le sauvetage et le final.

- Voir comment Buster Keaton est un type de personnage issu du rêve et comment il essaie de s'imposer face à la réalité.

- Étudier ses rapports à l'argent et aux autres.

- Étudier les différentes fonctions de l'eau dans le film : piscine, pluie, mer, etc.

- Pourquoi peut-on dire qu'un comique est un tragique qui fait rire ? Rappel brièvement les étapes de la naissance de la tragédie dans le théâtre grec (On peut s'appuyer pour cela sur *l'Histoire des spectacles*, dans l'Encyclopédie de la Pléiade, éd. Gallimard, sous la direction de Guy Dumur).

# LEXIQUE

**GÉNÉRIQUE** Placé au début et/ou à la fin d'un film, il sert à indiquer le titre, les acteurs, les techniciens et les fournisseurs.

**GONFLAGE** Opération de laboratoire consistant à agrandir l'image (la faire passer d'une pellicule 16 mm à une pellicule 35 mm, par ex.).

**GRAND-ANGULAIRE** Objectif de courte focale donnant un angle large, une grande *profondeur de champ*, un éloignement des objets, une exagération des perspectives et de la vitesse apparente des déplacements.

**GRUE** Appareil permettant des mouvements complexes de caméra, particulièrement, en hauteur.

**HORS-CHAMP** Partie exclue par le *champ* de la caméra (= *Off*).

**HORS-CHAMP INTERNE** Partie cachée par un décor dans le *champ* de la caméra.

**HYPERGONAR** Objectif secondaire qui, placé devant l'objectif de la caméra ou du projecteur, permet d'anamorphoser ou de désanamorphoser l'image.

**IMAGE DE SYNTHÈSE** Image numérique réalisée à partir d'un ordinateur.

**IN** Ce qui est visible dans le champ. Son "in" : son produit par un objet ou un personnage visible dans le champ.

**INSERT** Plan bref destiné à apporter une information nécessaire à la compréhension de l'action.

**INTER-IMAGE** Bande noire séparant chaque photogramme (plus ou moins large selon la hauteur de l'image - Cf. *Format d'image*).

**INTERNÉGATIF** Duplicata du *négatif* (souvent à partir d'un *interpositif*) destiné à tirer les copies *standard* et éviter l'usure du *négatif*.

**INTERPOSITIF** Film intermédiaire entre le *négatif* et l'*internégatif*.

**INTERTITRE** Texte de dialogue ou d'explication inséré entre les images.

**INVERSIBLE** (Pellicule) Pellicule ayant la particularité d'être développée directement en positif (procédé amateur mais d'excellente qualité).

**IRIS** Trucage consistant à obscurcir ("fermeture") ou faire apparaître ("ouverture") l'image, de façon progressive, à l'intérieur d'un cercle qui se resserre ou s'agrandit.

**ISO** Indice international de rapidité des *émulsions* (voir ASA).

**LAVANDE** *Contretype* d'un film noir et blanc.

**LOUMA** Dispositif télescopique au bout duquel est fixée la caméra pour opérer des mouvements complexes (visée par image vidéo).

**MACHINERIE** Ensemble des matériels servant aux mouvements de caméra. Ils sont mis en œuvre par des "machinistes".

**MAGENTA** Couleur bleu-rouge, complémentaire du vert.

**MAGNÉTOSCOPE** Appareil permettant l'enregistrement et la restitution d'une image vidéo.

**MARRON** *Contretype* d'un film noir et blanc.

**MASTER** Bande "matrice" d'un film vidéo.

**MÉTRAGE** Longueur d'un film. (Inf. à 60', soit 1 600 m en 35 mm = Court métrage. Sup. à 60' = Long métrage).

**MIXAGE** Mélange et équilibrage, en *auditorium*, des différentes bandes son (paroles, musiques, bruits).

**MONTAGE** Opération consistant à assembler les plans *bout à bout*, et à en affiner les raccords. Elle est dirigée par un chef-monteur.

**MONTAGE PARALLÈLE** Type de montage faisant alterner des actions différentes mais simultanées.

**MUET** Film ne possédant pas de bande sonore (jusqu'en 1929, environ).

**NÉGATIF** Film impressionné dans la caméra. Les lumières et les couleurs y apparaissent inversées (les blancs sont noirs, etc.).

**NUIT AMÉRICAINE** Procédé consistant, à l'aide de filtres, à tourner une scène de nuit en plein jour.

**NUMÉRIQUE** Procédé d'enregistrement du son ou de l'image vidéo à l'aide du système binaire utilisé dans les ordinateurs. (Contr. : Analogique)

**OBJECTIF** Ensemble des lentilles optiques qui permet de former une image sur la pellicule, ou sur l'écran de projection. Il comporte en outre un *diaphragme*.

**OBTURATEUR** Disque ajouré qui, en tournant dans une caméra ou un projecteur, permet d'occulter la lumière pendant l'avancée du film, entre deux images.

**OFF** Ce qui est situé hors du champ. Son "off" : son produit par un personnage ou un objet non visible dans le champ.

**ORTHOCHROMATIQUE** (Pellicule) Type d'émulsion utilisé aux débuts du cinéma. Elle était sensible au violet, au bleu et au vert, mais fort peu au rouge. (Cf. *Panchromatique*)

**PANCHROMATIQUE** (Pellicule) Type d'émulsion sensible à l'ensemble des couleurs (Cf. *Orthochromatique*), généralisé à la fin des années 20.

**PANORAMIQUE** Mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.

**PANOTER** Effectuer un *panoramique*.

**PARTIE** Plus grand segment de la construction d'un film.

**PHOTOGRAMME** Image isolée d'un film.

**PILOTE** Film (ou téléfilm) servant de banc d'essai à une série.

**PISTE SONORE** Placée sur le bord de la pellicule, elle supporte une bande photographique ("optique") ou magnétique ("magnétique") servant à la lecture du son.

**PIXEL** Plus petite partie homogène constitutive de l'image (7 500 000 pour un *photogramme* en 35 mm, 1 600 000 en 16 mm, 650 000 en TV).

**PLAN** Morceau de film enregistré au cours d'une même prise. Unité élémentaire d'un film monté.

**PLAN** (échelle de ...) Façon de cadrer un personnage (Plan moyen, Plan américain - à mi-cuisse -, Plan rapproché, Gros plan ; ou bien : Plan-pied, Plan-cuisse, Plan-taille, Plan-poitrine, etc.) ou un décor (Plan général, Plan grand ensemble, Plan d'ensemble, Plan demi-ensemble).

**PLAN DE TRAVAIL** Planning donnant l'ordre dans lequel sont tournées les plans.

**PLAN-SÉQUENCE** Prise en continu d'une scène qui aurait pu être tournée en plusieurs plans.

**PLONGÉE** Prise de vue effectuée du haut vers le bas. (Contr. *Contre-plongée*)

**POINT** (Faire le ...) Régler l'objectif de telle sorte que l'image soit nette.

**POSITIF** Film tiré à partir d'un *négatif*. Les lumières et les couleurs y apparaissent telles qu'on les verra sur l'écran.

**POST-PRODUCTION** Ensemble des opérations postérieures au tournage (*montage, bruitage, mixage*, etc.).

**POSTSYNCHRONISATION** Opération consistant à enregistrer en *auditorium* les dialogues, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

**PRIMAIRE** Couleurs de chaque pixel, rouge, vert ou bleu, servant à reconstituer l'ensemble du spectre.

**PRODUCTEUR** Société assurant la fabrication d'un film.

**PROFONDEUR DE CHAMP** Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue.

**RACCORD** Façon de juxtaposer deux plans au montage.

**RALENTI** Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images filmées à des vitesses supérieures.

**RÉALISATEUR** Responsable technique et artistique de la production d'un film.

**RÉEL** C'est, au cinéma, ce que l'on ne "reconnaît" qu'à travers le *référént*, lui-même produit par les *signes* du texte filmique.

**RÉFÉRENT** Produit par le *signe*, il ne doit pas se confondre avec le "réel filmé".

**REFLEX** (Visée) Sur une caméra, système de visée à travers l'objectif permettant de voir exactement ce qui sera impressionné sur la pellicule.

**RÉGISSEUR** Personne chargée de l'intendance sur un tournage.

**RETAKES** Nouvelles prises effectuées après le tournage proprement dit, souvent durant le *montage*.

**RUSHES** Premier tirage positif des *plans* tels qu'ils ont été tournés.

**SATURATION** Caractéristique d'une couleur comportant une grande quantité de couleur pure. (Contr. : insaturé)

**SCÈNE** Dans la construction d'un film, sous-ensemble de plans ayant trait à un même lieu ou une même unité d'action.

**SCRIPT** Scénario servant de tableau de bord sur le tournage.

**SCRIPTÉ** Personne assurant les rapports son et image, et vérifiant la cohérence des plans entre eux. (= Script-girl ou Dir. de la continuité)

**SIGNE** (Sémiologie) Unité constituée du signifiant et du signifié.

**SIGNIFIANT** Manifestation matérielle du signe.

**SIGNIFIÉ** Contenu, sens du signe.

**SOUS-EXPOSITION** Aspect d'une pellicule ayant reçu une quantité insuffisante de lumière (= trop sombre, en positif). (Contr. : *Surexposition*)

**SOUS-TITRAGE** Texte transparent figurant dans le bas de l'image (par destruction chimique ou laser de l'*émulsion*, ou par titrage surimpressionnée d'une "bande noire" comportant le texte).

**SOUS-TRACTIF** Procédé moderne de restitution des couleurs. Chacune des trois couches de la pellicule "soustrayant" l'une des trois couleurs complémentaires.

**STAEIDICAM** Dispositif destiné à améliorer la qualité des prises de vue effectuées "caméra à la main". C'est un harnais sur lequel la caméra est fixée à l'aide d'un amortisseur télescopique ; la visée s'effectuant sur un petit moniteur vidéo.

**SUPER 16** Procédé consistant à impressionner une pellicule de 16 mm dans sa pleine largeur. Utilisé en double bande pour la TV, il est gonflé en 35 mm pour le cinéma.

**SUPPORT** Face brillante d'une pellicule sur laquelle est couchée l'*émulsion*.

**SUREXPOSITION** Aspect d'une pellicule ayant reçu une trop grande quantité de lumière (= trop clair, en positif).

**SURIMPRESSION** Trucage consistant à superposer deux prises de vue.

**SYNOPSIS** Résumé d'un scénario.

**TABLE** (de montage) Appareil permettant de visionner une bande image et plusieurs bandes son, et destiné à réaliser le *montage* d'un film.

**TECHNICOLOR** Vieux procédé couleurs (1935) consistant à impressionner simultanément trois films noir et blanc recueillant chacun l'une des trois couleurs primaires. Aujourd'hui, nom de marque.

**TÉLÉCINÉMA** Report d'un film sur une bande vidéo.

**TÉLÉOBJECTIF** Objectif de longue focale donnant un angle étroit, une faible profondeur de champ, rapprochant les objets, aplatissant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.

**TIRAGE** En laboratoire, opération consistant à établir une copie d'un film.

**TRANSPARENCE** Trucage consistant à filmer en studio des comédiens devant des images projetées par "transparence" sur un verre dépoli.

**TRAVELLING** Déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, etc.)

**TRAVELLING OPTIQUE** Procédé consistant à simuler un travelling avant ou arrière en utilisant un objectif à focale variable (ou *zoom*). Il présente l'inconvénient de modifier les caractéristiques du système de représentation (voir *Téléobjectif* ou *Grand-angulaire*).

**TRAVELLING PANOTÉ** Travelling accompagné d'un mouvement *panoramique*.

**TRICHROMIE** Principe de l'utilisation de trois couleurs primaires pour reconstituer le spectre des couleurs.

**TROIS D** Procédé de cinéma en relief.

**TRUCA** Tireuse optique permettant des effets spéciaux.

**TRUCAGE** Procédé technique permettant la manipulation des images.

**VF** (Version française) : Copie utilisant des paroles en langue française.

**VI** (Version internationale) : Copie ne comportant pas les paroles et destinée au *doublage*.

**VO** (Version originale) : Copie préservant la langue utilisée lors du tournage.

**VOLET** Trucage consistant à remplacer une image par une autre, de part et d'autre d'une ligne, et au fur et à mesure que cette ligne se déplace.

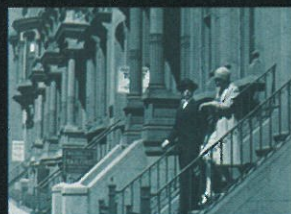
**VOST** Version en langue originale et *sous-titrée* en une autre langue.

**ZOOM** Objectif à *focale* variable.

(Jacques Petaf)

# SÉQUENCE N° 11

Luke Shannon (*Buster*) a enfin obtenu un rendez-vous avec Sally...



1a



1b



1c



1d



1e



2a



2b



3



4



5



6



7



8



10a



10b



11a



11b



12



15a



15b