

# « Le caméraman » de Buster Keaton et Edward Sedgwick

Commentaire et analyse de Rochelle Falck, les lundi 12 et vendredi 16 octobre 2009.  
Compte-rendu d'Anne Gollac.

## Introduction

« Le cameraman » est une coréalisation de Buster Keaton et d'Edward Sedgwick, tourné en 1929. C'est le dernier film muet de B. Keaton.

C'est un chef-d'œuvre :

Par le ton, car c'est un des films les plus touchants de Keaton où il campe un personnage plus psychologique, plus romantique et plus humain que dans ses autres films où il tire le burlesque vers l'abstraction.

Par le sujet du film, le cinéma documentaire tenté par la fiction. En 1929, la grande école du document n'existe pas encore, mais le film pose la question devenue maintenant banale de la limite poreuse entre document et fiction. Il montre finalement la nécessité d'une mise en scène du réel sans pourtant le falsifier.

## Film

### Analyse

### *Buster Keaton*

La vie de Keaton est très représentative des réalisateurs du muet jusqu'à l'arrivée du parlant qui fut pour lui un événement dramatique.

Il naquit en 1895 en même temps que le cinéma. Ses parents étaient acrobates et dès l'âge de trois ans il tenait son nom « Buster » qui signifie « casse-cou » d'un rôle qu'il jouait dans un numéro violent avec son père. Celui-ci le jetait d'un coin à l'autre de la scène comme une poupée de chiffon et finissait par le balancer dans la fosse d'orchestre. Il fut cependant retiré pendant dix jours à ses parents. Cela n'a pas empêché Buster Keaton de travailler jusqu'à l'âge de vingt-deux ans avec ses parents. Le trio se défait en 1917 : son père alcoolique n'avait plus que des contrats de seconde zone et sa mère, lassée, l'avait quitté. En 1918 Buster Keaton s'engage comme soldat, est envoyé pendant sept mois sur le front français sans pourtant se battre.

Revenu aux Etats-Unis, il s'oriente vers le cinéma. Il continue à prendre des cours d'acrobatie et se fait engager par la firme Max Sennett qui produit des films avec l'acteur burlesque, très grand et très gros, Fatty. Keaton crée, avec lui, un duo de music-hall qui fonctionne sur un ressort à la fois abstrait et psychologique. L'un réfléchissait, l'autre se précipitait, l'un était gros, l'autre fluet.... Keaton touche des cachets de 500 \$ par semaine.

Il construit ensuite ses propres studios et tourne d'abord des courts-métrages jusqu'en 1923. Il abandonne ce format qui ne rapporte plus grand-chose, pour se consacrer, jusqu'en 1928 à dix-neuf longs-métrages qui sont tous des succès, sauf « Le mécano de la générale ».

En 1928, il commet la plus grande erreur de sa vie : il signe un contrat avec la MGM et lui cède tous ses studios, malgré les avertissements de Charlie Chaplin et d'Harold Lloyd qui le mettent en garde contre cet asservissement. Mais Buster Keaton qui avait du mal à gérer son entreprise et qui s'angoissait beaucoup avant chaque tournage, préfère laisser la main.

Le premier film parlant « Le chanteur de jazz » sort en 1927, et, par esprit de concurrence, la MGM demande à Buster Keaton de ne tourner que des films parlants. Il s'exécute, à l'exception du « Cameraman », parce qu'il n'a pas le choix et réalise des films où il ne joue plus. En 1932, on considère que Keaton a disparu, écrasé par la gloire de Chaplin.

Comme il a rompu avec la MGM en 1947, que plusieurs divorces et l'abus d'alcool l'ont ruiné, on le retrouve dans un cirque, faisant le clown. Il y joue sa propre parodie. En 1951, Charlie Chaplin lui donne un rôle dans « Les feux de la rampe ». Il y joue, dans la scène finale, le pianiste qui accompagne un clown alcoolique, joué par Chaplin, qui meurt dans une grosse-caisse. Personnage qui n'est pas sans rappeler Buster Keaton lui-même. Il travaille de nouveau à Hollywood en 1957 comme conseiller pour sa propre autobiographie... Très mal payé.

En 1962 la Cinémathèque lui rend hommage en projetant à cette occasion « Le cameraman » dont on pensait avoir perdu la copie, et provoque un engouement formidable pour son œuvre. Tous ses films ressortent à Paris, au festival de Venise et en Italie, et Buster Keaton est réhabilité. Il meurt quelques années après, en 1966. La réhabilitation cependant fut tardive, et le destin de Keaton tragique.

## ***Le film dans le contexte historique de l'époque***

Le héros est un gars des rues qui a un modeste travail de photographe, arpentant le trottoir et proposant au premier qui passe, un portrait à la minute, mais à qui il arrive quelque chose d'exceptionnel. Grâce au cinéma, il va toucher aux grands sentiments esthétiques : révélation amoureuse, mais aussi esthétique et morale.

On est à une époque où le cinéma aime prendre des personnages qui ne payent pas de mine et à qui l'on fait vivre quelque chose de formidable qui les rendra meilleurs. On peut penser à « La foule » de King Vidor, au « Cirque » de Charlie Chaplin, films dans lesquels on trouve une dimension initiatique, une croyance au progrès, propres à la période de l'après - première guerre mondiale. Période où Hoover a été élu sous le slogan de « Hoover, président de la prospérité ».

### ***« Le caméraman »***

#### **I) Genèse et réalisation**

« Le caméraman » est le premier film de Keaton tourné à la MGM, où B. Keaton réussit à défendre ses idées.

Le sujet du film a été retenu parce que l'un des actionnaires de la MGM possède une grande firme d'actualités filmées, à laquelle il veut faire de la publicité par le biais de ce film. On confie le sujet à Keaton qui n'est pas intéressé par cet aspect des choses, mais part plutôt sur une histoire d'amour. Il a en effet l'idée qu'un personnage qui va ouvrir les yeux, ne peut le faire que par le truchement de l'amour.

Tancé par la MGM de montrer son projet, il est désavoué et se retrouve avec une vingtaine de scénaristes censés refaire avec lui un scénario plus en rapport avec ce qu'on attend de lui. Pour reprendre pied, Buster Keaton s'adresse à un producteur qu'il connaît, Irving Thalberg, qui devient, avec lui, coproducteur de ce film contre argent comptant, mais en lui redonnant sa liberté d'action.

Comme il joue dans son film, il a besoin d'un autre réalisateur : il réussit à imposer Edward Sedgwick avec qui il a déjà travaillé. Il fait juste une petite concession à la MGM, pour l'actrice, Marceline Day, mais c'est lui qui amène tous les techniciens. Il recrée son équipe.

Buster Keaton reprend son histoire d'amour, l'histoire d'un homme et d'une femme qui s'élisent tout de suite. La femme est d'emblée conquise. Il y a d'autre part la trame du reporter dont il tourne les scènes au fur et à mesure qu'il les écrit, inventant les gags sur le moment. Buster Keaton fait preuve d'une grande maîtrise dans cette improvisation des aventures que traverse son personnage qui, lui, a été très précisément travaillé sur le papier.

Le film marche très bien et rapporte beaucoup d'argent, mais, par la suite, les producteurs de la MGM ont eu la rancune tenace et n'ont eu de cesse que de juguler la liberté de l'artiste.

## II) Structure du film

La question vite posée est celle de savoir comment on aborde le réel dans un film, comment on le filme. A cette époque, et dans le film, se pose d'abord le problème du prix de la caméra. Puis, une fois la caméra achetée, le problème de savoir comment rendre compte du réel aux spectateurs.

Le préambule du film rend hommage aux caméramans de guerre, reporters d'actualités qui filment la réalité avec tous les dangers que cela représente. Mais dans la première séquence du film, où sont présentés les trois personnages principaux, le reporter professionnel, imposant, sûr de lui, est dévalorisé par rapport au héros qui passe de l'image arrêtée (la photographie) à l'image en mouvement. L'un ne se remet jamais en question alors que l'autre se pliera à une éthique.

Le film lui-même fonctionne en boucle où le réel est enchâssé dans la fiction. Cela est spécialement visible dans la première et dans la dernière scènes:

- Alors que Luke Shannon accomplit son travail de photographe en faisant poser son client (fiction), il est interrompu par les confettis, les papiers qui tombent de partout, et pris dans la foule qui le presse contre le bras, le cou de l'héroïne, Sally Richards. Il est pris par le réel, l'événementiel. Le réel fait intrusion dans son travail d'artiste où il maîtrisait tout, et le déborde.
- A la fin, on a la même chose à l'inverse. Le caméraman est triste, semble avoir renoncé à l'image en mouvement, au cinéma, est retourné à la photographie, après avoir donné sa pellicule retrouvée en cadeau. Luke est rattrapé par Lucy qui lui

apprend qu'on a vu son travail, son courage... après avoir visionné son film, et qu'on le recherche pour le féliciter et l'engager. A ce moment, le réel fait irruption dans la fiction avec un plan de coupe documentaire montrant le triomphe de Lindbergh après sa traversée de l'Atlantique, et Luke croit que c'est lui qu'on ovationne. La fiction l'emporte sur le réel.

Puis il y a une suite de scènes qui fonctionnent en échos avec une dynamique de contrepoint :

- L'apprenti caméraman cherche un incendie sans le trouver, saute sur un camion pour se retrouver dans un garage où rien ne se passe. En revanche, quand, plus tard, il filmera une course de régates, il assistera à un accident auquel il ne s'attend pas.
- C'est aussi le cas de l'eau : il y a d'abord l'eau de la piscine où il sort avec sa dulcinée, puis l'eau de la pluie qui le trempe complètement, et pour finir l'eau où manque de se noyer la jeune femme qu'il sauve, se trempant à nouveau complètement. L'eau envahit les plans. Vagues d'images où il est immergé par le réel, par les accidents, les événements qui se font écho.

Il y a enfin des scènes dont la répétition crée le comique : c'est notamment le cas des scènes avec l'agent de police qui le prend pour un fou. Se tisse là une relation avec la ville par le biais du carrefour où veille ce personnage de haute taille, ahuri par le personnage de Keaton qu'il croise à chaque fois dans les situations les plus incongrues. Ce n'est pas un policier comme chez Chaplin qui peut vous envoyer en prison pour avoir manifesté dans une manifestation à laquelle vous n'avez pas participé ! Celui-ci est finalement plutôt bienveillant.

### III) La teneur documentaire

L'ensemble du film tire la fiction vers le documentaire. Luke découvre le cinéma, ouvre les yeux sur le réel et essaie de le capter sans effets.

D'abord il ne réussit pas. Il se retrouve dans le garage des pompiers, loin de l'incendie, dans un stade sans joueurs ni public. Quand il arrive avec ses premiers rushes, tout le monde rit et c'est pour lui, la honte. Images en surimpression, fondus enchaînés, retours en arrière de la pellicule – toutes formes que le cinéma expérimente dans les années vingt – montrent ici que ce n'est pas un travail d'artiste mais un mauvais travail de documentariste : ce qui est vrai, c'est que le héros ne sait pas manier une caméra !

A la fin, on a retrouvé la pellicule manquante qui rend compte de la guerre des Tonga, de la régates, mais aussi de la vérité tournée par le ouistiti, à l'insu du héros, vérité dont personne ne se doute, sinon le spectateur. Le cinéma investit alors le film d'une fonction de preuve. Le happy-end est possible parce que le ouistiti a filmé le réel, a fait du documentaire.

Entre les deux Buster Keaton montre la nécessité de la mise en scène quand on tourne un documentaire. Il ne s'agit pas de faire mentir les gens, mais de construire une vérité. C'est la scène des Tonga. La fête dégénère en deux plans. Se posent plusieurs questions :

- Où mettre la caméra ? Celle-ci est d'abord à une certaine hauteur, mais comme deux pieds sont coupés par les tirs, Luke coupe le troisième et se retrouve avec un axe de caméra plus bas qui lui convient mieux.
- Quel point de vue adopter ? Se cachant derrière des caisses, il occupe un point de vue particulier, et va inventer un mouvement de caméra (mouvement de grue), quand il monte sur un échafaudage et qu'il en tombe.

- Comment filmer l'action ? Deux hommes combattent devant lui. C'est intéressant. Il met alors la caméra sur l'épaule et les filme en plongée. Et, quand le combat est devenu inégal, il récupère le couteau perdu pour le remettre dans la main de celui qui n'a plus l'avantage. Quand il ne se passe plus rien, il crée l'évènement, en jetant des ampoules sur le sol pour rameuter les protagonistes.

**IV) Extrait n°1 :** ouverture du film, préambule avec hommage aux reporters de guerre et première rencontre.

L'hommage aux reporters qui risquent leur vie, est à prendre au premier degré. Keaton rend vraiment hommage à leur courage. La présence du ouistiti qui filme n'est pas pour dévaloriser le travail du caméraman. Si le film est ironique, c'est dans la mesure où il montre qu'il y a des gens qui pensent détenir la vérité quand ils détiennent la technique. C'est un plaidoyer pour l'artiste pour son regard sensible qui lui permet d'actionner la manivelle au moment le plus opportun. Dès le début le héros est présenté comme quelqu'un d'extrêmement sensible, puisqu'il fait poser la femme, et que, fasciné, il oublie son appareil.

**Les deux personnages, Luke et Sally**, donnés d'abord par leur fonction professionnelle, photographe d'un côté et secrétaire dans une agence d'actualités filmées de l'autre, se ressemblent, car ils se dépassent et débordent de leur fonction première pour aller vers plus de réel.

- Elle, secrétaire assise devant son bureau, mal placé dans un coin, va lui expliquer comment obtenir un travail, lui apprendre la technique, lui donner une information qu'elle ne donne pas aux autres.
- Lui veut un job pour être près de la femme aimée. Photographe sans prétention, il va prendre la balle au bond et comprendre qu'il faut être au bon endroit au bon moment. Il veut repérer le réel, le traquer, le filmer.

Cette soif commune tire le film vers autre chose que la simple fiction, à cause de la manière dont ils regardent le monde.

**V) Extraits n° 2 et 3: géométrie de l'espace cinématographique.**

Les horizontales et les perpendiculaires forment un jeu de lignes que Buster Keaton nous propose obstinément.

Dans ce film, on distingue deux mondes.

- Le monde bien réglé, urbain, qui fonctionne. C'est New York, avec son trafic, sa population, le policier. C'est le monde de la jeune femme.
- Le monde de Keaton, quand on est chez lui : clair-obscur, décor atemporel. Monde de la rêverie et de la pauvreté.

Si rien ne relie ces mondes, on a la confusion comme dans la surimpression et la question se pose de savoir comment les raccorder.

*Dans l'extrait 2*, (séquences 9 et 11) Luke est dans sa chambre et attend un coup de téléphone. Assis sur une chaise, immobile et droit, puis tentant de casser une tirelire en finissant par casser le mur ! On est dans un cadre surréaliste, mais aussi empreint de

cérémonial. Dès que le téléphone sonne, le héros parcourt les escaliers de haut en bas, puis de la cave au grenier, dans un décor complètement géométrique, très graphique, puisqu'on voit l'ensemble des escaliers en coupe, de profil. Horizontalité et verticalité du plan arpenté de fond en comble.

En contre champ, elle, à l'autre bout du téléphone.

Au bout de deux mots, le personnage part dans une course effrénée : la scène dit qu'il réussit à joindre les deux mondes. La trajectoire de Keaton, la compression du temps témoignent de son esthétique.

Quand tous deux quitteront la pension de la jeune femme, ils auront du mal à rester dans le même espace : elle tourne à droite, lui, à gauche ; elle le ramène. Elle le prend par le bras, ils tournent le coin de la rue et à ce moment, une peau de banane ! Il tombe, disparaît de sa hauteur ; elle le relève.

Après ce début de promenade, où les deux amoureux disparaissent ou réapparaissent l'un aux yeux de l'autre sur la ligne horizontale de la grande avenue, le même problème d'adéquation se pose dans le bus, mais dans le sens vertical. Emmené par une foule d'hommes habillés de clair, vers la plate-forme supérieure du bus, et coincé entre un gros bourgeois au costume sombre et le vide, quand, elle, est en bas, il se retrouve exactement au-dessus d'elle, ce qu'indique le plan qui montre le bus de profil, et ce que découvre Luke en se penchant par-dessus le parapet. Il la rejoint alors par ses propres moyens en enjambant le parapet et en se laissant glisser à la verticale le long de la paroi extérieure du bus. Il s'assoit à son niveau sur le capot de la roue, tombe, court, saute pour se rasseoir à côté d'elle, montrant ainsi son acharnement pour coexister dans le même espace que la femme qu'il aime...

*Dans l'extrait 3*, (séquence 12) se pose de nouveau la question, pour Buster Keaton, de se trouver une place dans le plan, quand il se retrouve avec un autre, plus gros que lui, dans une cabine pour se déshabiller. Les personnages se comportent comme s'ils n'avaient pas le choix : ils restent dans la même cabine. On assiste à l'enlacement des corps de Keaton et d'un personnage encore plus psychorigide que lui-même.

Keaton n'est jamais sûr d'avoir une place stable dans le monde extérieur, et là moins que jamais. Il s'agit d'un plan-séquence qui dure cinq minutes, commençant par une vue en plongée qui se poursuit par une vue de profil. Les deux personnages finissent par se déshabiller, mais ils échangent leur maillot !

Comme dans la cabine, Keaton, en sortant de la piscine, ne réussira pas à retrouver sa place près de la jeune femme, et se verra relégué à l'arrière de la voiture, trempé par la pluie.

On peut comparer la chorégraphie de la scène de la cabine à la scène tirée des « Lumières de la ville » de Charles Chaplin, quand ce dernier rencontre sur le ring non pas le type avec lequel il s'était arrangé, mais un vrai boxeur.

### ***Les opérateurs : la question du caméraman et de son rôle dans l'histoire du cinéma.***

- Les premiers films sont des documentaires : à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, les frères Lumière, en France, et Edison, aux Etats Unis, n'ont pas l'idée de créer des personnages et de tourner des fictions. Ils font du cinéma-vérité, allant de l'anecdote à l'événementiel. La fonction première des opérateurs est aussi de ramener des images d'endroits qu'on

n'imaginait pas. Albert Kahn abandonne son métier de banquier pour créer une agence d'actualités cinématographiques. Il envoie ses opérateurs partout dans le monde, en Palestine, dans les Balkans, ... Mais dans ses films il n'y a pas de plans aussi beaux que chez les frères Lumière qui filment eux aussi l'actualité. La mise en scène joue en effet un rôle important, comme le montre le film de Buster Keaton, et cela dès les débuts du cinéma.

- Avec la création des actualités filmées, à partir de 1908, par les firmes Gaumont, Pathé et Eclair Journal, les films à valeur ethnologique s'effacent au profit de l'événementiel : on met en valeur l'exception, le spectaculaire.
- En 1914-1918, l'opérateur devient un héros de guerre en rapportant des images au péril de sa vie. Mais les autorités comprennent que les images peuvent servir la propagande et qu'on peut les faire mentir, entre autres, grâce au montage. L'opérateur peut désormais se mettre au service du pouvoir. On crée le « service cinématographique des armées ».
- A cette époque, quelques films russes s'orientent vers une réflexion sur l'image et la fonction de l'opérateur. Peut-on tout filmer ? Quel est le rôle du montage ? Il s'agit notamment du film de Dziga Vertov, « L'homme à la caméra ».
- Avec la seconde guerre mondiale, la production de documentaires servira deux voies opposées : propagande et témoignage. D'un côté la grande propagande nazie, de l'autre des films tournés dans les camps de concentration par les Allemands témoigneront, sans qu'ils l'aient voulu, de l'horreur, mais aussi les films tournés par les armées de libération, ainsi que plus tard « Nuit et brouillard » d'Alain Resnais.
- Après la guerre on continuera à projeter les actualités en première partie des séances de cinéma, mais à partir des années soixante la censure, notamment sur la guerre d'Algérie et sur le Congo Belge, et la concurrence des actualités télévisées entraîneront la disparition des actualités dans les salles de cinéma.

### **Extrait de « L'homme à la caméra » de Dziga Vertov (1929), séquence 15.**

C'est un film très enlevé, pas du tout didactique, qu'on peut aimer presque de façon sensuelle. Les plans sont à chaque fois très courts. Le film commence et finit dans une salle de cinéma. On suit le caméraman dans une multitude d'endroits.

Il affronte une ville, traitée par chapitres qui porteront à chaque fois sur un sujet différent, le travail, la femme...

Cette séquence est centrale : le caméraman lie les lois de la nature et de la culture, celles des séparations et des unions civiles, avec celles de la vie (naissance et mort, accouchement et enterrement). Le caméraman apparaît entre les plans et zoome comme s'il pouvait pénétrer dans tous les lieux. Son cadre change constamment d'échelle. La caméra a la tentation d'englober l'humanité.

### **Extrait du « Caméraman », séquence 4.**

On a un homme qui porte une caméra et le spectateur l'accompagne avant même qu'il ne se demande ce qu'il va filmer et comment il va le filmer. La réponse n'est pas souvent

donnée. On voit ses rushes ratés, mais on ne voit pas vraiment ses films. On ne voit pas, par exemple, le plan tourné quand il tombe de l'échafaudage dans la guerre des Tongs, mais on l'imagine en le voyant filmer.

La question que pose le film est aussi de savoir d'où peut naître l'évènement.

- Où est l'incendie ? Après la discussion avec le policier qui n'engendre qu'un quiproquo, Buster Keaton monte sur un camion de pompier qui passe par là. Le plan de Buster Keaton en marche sur le camion qui roule, fait imaginer le travelling qu'il pourrait filmer. Ce champ appelle le contre-champ, mais on a une ellipse. L'arrivée au garage déçoit le spectateur.
- Même effet au stade vide de joueurs et de spectateurs. Mais Buster Keaton mime alors un match, et le spectateur imagine les images qu'il aurait pu tourner, la tribune pleine, les autres joueurs. On a deux axes, celui de sa caméra qui ne filme rien et celui de l'imagination qui investit le vide.

**Extrait d'un DVD « Retour en flamme » : film de Charles Chaplin de 1914 « Course de voitures ».**

Ce film montre un personnage naissant de la réalité et de son enregistrement. Charles Chaplin qui se cherchait à cette époque, a l'idée d'un personnage avec chapeau melon et costume étriqué. Pour l'éprouver, il met ce personnage dans une situation réelle, dans une situation documentaire, une course de voitures. Il glisse son propre opérateur parmi les nombreux autres qui filment la course, mais qui le filmera, lui. Il joue le rôle d'un badaud qui fait coucou devant les caméras et qui revient constamment en empêchant les opérateurs de filmer la course. Ceux-ci tentent de le chasser mais il prend racine dans le plan, manquant plusieurs fois de se faire écraser. Les spectateurs venus assister à la course, finissent par regarder Charlot !