



L'opérateur

The cameraman
de Edward Sedgwick

Fiche technique

USA - 1928 - 1h10

Réalisateur :
Edward Sedgwick

Scénario :
E. Richard Schayer
d'après un sujet de **Clyde
Bruckman & Lex Lipton**

Photographie :
Elgin Lessley
Regie **Lanning**

Montage :
Hugh Wynn

Interprètes :
Buster Keaton
(Luke Shannon)
Marceline Day
(Sally Richards)
Harold Goodwin
(Harold Stagg)
Sidney Bracy
(Edward J. Blake)
Harry Gribbon
(Le cop Hennessey)
Edward Brophy
(Le voisin de cabine à la piscine)



Résumé

Luke Shannon est un photographe professionnel qui gagne (fort modestement) sa vie en faisant des photos des passants dans les rues de New-York. Luke rencontre Sally et tombe amoureux d'elle. Ayant découvert que Sally travaille aux actualités de la MGM, il décide de se faire engager comme opérateur après avoir troqué son appareil photographique contre une caméra d'occasion. Touchée par sa candeur, Sally l'aide en lui donnant des informations de première importance. Ses débuts sont extrêmement malheureux et ressemblent à des montages avant-gardistes. Évidemment, Luke provoque les moqueries des "professionnels de la profession", et tout particulièrement de la part du bellâtre qui courtise Sally. Luke ne renonce pas. Envoyé par Sally filmer la fête du quartier chinois, Luke réalise, au mépris du danger, un reportage remarquable sur l'émeute qui embrase Chinatown. Hélas, il n'a pas de pellicule à donner au patron des actualités qui le chasse définitivement...

Critique

(...) Le film est une grande réussite, qui ne trahit aucun essoufflement de l'inspiration malgré les tensions, conflits et complications de toutes sortes. On y a même vu, sans doute abusivement, une "somme", un film-testament dans lequel, au terme de son œuvre personnelle, Keaton nous livre sa conception du cinéma. Est-ce, comme quelqu'un l'a écrit, le chef-d'œuvre de Keaton ? Lui accorder cette distinction, c'est implicitement mésestimer les extraordinaires qualités de plusieurs autres films, qualités qui n'apparaissent pas de façon aussi éclatante dans **The cameraman**. Tout d'abord, le film est visuellement un peu terne, plus proche sous ce rapport de **College** que de **Steamboat Bill Jr**, même s'il contient quelques moments saisissants, comme ces images de Keaton près d'une montagne de confettis, ou les scènes de bagarre dans Chinatown. Le sujet, le cadre urbain excluaient les grands déploiements dans la nature qui sont une des marques les plus spécifiques de l'originalité keato-

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

nienne. Il ne s'agit pas d'enfermer Keaton dans une formule qui limiterait l'exercice de son génie à ces déploiements, mais de constater qu'ils représentent un élément essentiel de ses plus grands films. Ce n'est pas à dire non plus que Keaton ne savait pas déployer son action dans un cadre urbain ; de nombreux shorts et quelques scènes de longs métrages (ainsi la fin de **Go West**) indiquent le contraire. Néanmoins, et alors que les aventures d'un Harold Lloyd, par exemple, se déroulent presque toujours en ville, les scènes citadines sont rares dans les films de Keaton (lorsque son personnage se trouve dans une grande ville, comme au début de **Our hospitality**, **The navigator**, **Go West**, c'est pour bientôt la quitter et se retrouver dans la nature). Il y a d'ailleurs chez Keaton un goût des lignes droites, des perspectives épurées, des mouvements rectilignes et des dégagements qui semble s'opposer à la surcharge envahissante et limitatrice du décor urbain. Ajoutons que ses meilleures scènes tournées en ville sont des poursuites ; or **The cameraman** est un film sans poursuite, peut-être justement parce que la ville freine les élans de Keaton.

Peut-être à cause de ces limitations apportées par le cadre au déploiement de l'action physique, le héros du film n'a pas la totale originalité de ceux de **Our hospitality**, **The navigator** ou **The General**, qui se définissent par une action physique soutenue, complexe et conquérante. Luke Shannon présente, certes, les principales caractéristiques du personnage keatonien, mais tout se passe comme si Keaton avait insufflé ses caractéristiques après coup à un personnage-moule assez neutre qu'on aurait pu facilement adapter à la personnalité d'autres comiques : Langdon ou Lloyd ne sont pas impensables dans le rôle, alors qu'ils le sont, à des titres et degrés divers, dans ceux de Willie McKay, Sherlock Jr, Rollo Treadway, Johnnie Gray ou Will Canfield Jr (la rai-

son la plus grossière mais aussi la plus irrécusable à cette impossibilité est, bien entendu, le fait que seul Keaton était capable de réaliser les exploits physiques dont ces films sont parsemés). D'ailleurs, Red Skelton sera vingt ans plus tard la vedette d'un remake de **The cameraman** ; on imagine mal **Our hospitality** ou **The General** remaké par Skelton ou un quelconque autre comique des années trente ou quarante. (...) Ces critiques se situent, répétons-le, à un niveau d'exigence correspondant à l'exceptionnelle rigueur des constructions keatonniennes. Si elles nous empêchent de considérer **The cameraman** comme le chef-d'œuvre de Keaton, elles ne sauraient gâcher le plaisir pris aux situations et trouvailles originales qui prolifèrent dans ce films très riche. Rappelons-en quelques-unes : chasseur d'images novice, Shannon saute au vol sur une voiture de pompiers qui fonce (croit-il) vers un grand incendie ; elle ne fait que rentrer au garage. Attendant un coup de téléphone de celle qu'il aime, Luke descend quatre à quatre de sa chambre sous les toits jusqu'au hall d'entrée chaque fois que le téléphone sonne (pour cette scène, Keaton fit construire un décor en coupe de la maison de quatre étages et un échafaudage spécial permettant à la caméra de suivre ces descentes en travelling vertical ; grâce à un parfait "timing" le travelling atteint chaque palier en même temps que Shannon, juste à temps, par exemple, pour faire entrer dans le champ la rencontre du coureur et d'une locataire interloquée). A la piscine, Shannon perd son maillot de bain dans l'eau et manœuvre avec une habileté diabolique (jamais Keaton n'a paru davantage se «concentrer sur ce qu'il faisait») pour dérober celui d'une grosse baigneuse. Dans la même séquence, Keaton est aux prises pendant quatre minutes avec un gros homme dans une cabine de bain trop étroite où tous deux emmêlent inextricablement leurs vêtements en essayant de se déshabiller (le

gros homme est Edward Brophy, le «unit manager» de Keaton, qui n'avait jamais joué auparavant ; on le retrouvera dans plusieurs des films suivants de Keaton pour M.G.M.). Pendant la bagarre à Chinatown, Shannon, d'abord ahuri, domine bientôt la situation et va jusqu'à «diriger» l'action. N'oublions pas les «*running gags*» : celui du flic que Luke retrouve toujours dans des circonstances embarrassantes ; celui de la porte vitrée du bureau, qu'il brise d'abord avec son appareil photos, puis avec sa caméra, et qui, à la troisième reprise, se brise toute seule malgré ses précautions, un courant d'air ayant refermé violemment la porte derrière lui (le gag aura plus loin un épilogue discret : au cours d'une scène dans le même bureau, vers la fin, on aperçoit la porte une nouvelle fois réparée mais désormais prudemment grillagée). Et, enfin, la «*chute*» du film, avec sa célèbre trouvaille : après la projection des reportages sensationnels de Luke Shannon, Sally court le chercher (découragé, il avait repris son travail de photographe ambulancier sur Broadway) ; elle lui annonce son succès : "Tout le monde vous admire." A ce moment précis, des acclamations retentissent, une pluie de confettis tombe du haut des gratte-ciel ; Luke, un peu étonné mais impassible, distribue des saluts à la foule avec une gravité perplexe ; et le dernier plan du film nous montre le véritable objet de cet enthousiasme : Charles Lindbergh remontant triomphalement Broadway au retour de son vol transatlantique...

Parce que le sujet de **The cameraman** est le cinéma, la critique moderne a tendance à privilégier ce film par rapport aux autres ; on aime aujourd'hui découvrir dans les œuvres un commentaire, implicite ou explicite, sur le genre, la forme d'expression, l'art auxquels elles appartiennent. Certes, si l'on veut, le cinéma ici se parle, se laisse prendre dans un jeu de miroirs qui se renvoient son image et celle du cinéaste en une amorce de répétition à l'infini (car il

s'agit, comme l'écrit Philippe Demun, d'un «reportage de B. Keaton sur un reportage de B. Keaton sur B. Keaton»). Mais ce jeu de miroirs n'est pas la galerie des glaces de **La dame de Shanghai** (ou la personne et son reflet n'étaient plus distincts), **The cameraman** n'est pas **Persona**, et Keaton n'est ni Pirandello ni Godard, même si on a pu dire (un peu facétieusement) qu'il était Jean Rouch revu par Visconti.

Ce qui frappe, dans cette «réflexion sur le cinéma qui n'en est pas une», c'est que le cinéma n'y jouit d'aucun statut privilégié et n'est pas considéré autrement que les sports dans **College** ou les machines-véhicules dans d'autres films de Keaton (et si l'on peut parler tout de même de "réflexion" sur le cinéma, c'est dans la seule mesure où **The General**, par exemple, peut se décrire comme une réflexion sur les chemins de fer). Le cinéma dans **The cameraman** est une technique que le héros doit maîtriser pour atteindre un certain but qu'il s'est fixé. Rien de plus.

Cependant, il est indéniable que cet effort du héros, portant sur la technique même par laquelle l'art de Keaton s'exprime, prend pour nous, par la force des choses pourrait-on dire, une valeur particulière, et se charge de sens multiples qu'une lecture même élémentaire du film ne saurait négliger. C'est ainsi qu'il est fascinant de constater que Keaton, appliquant au cinéma son habituel processus d'adaptation, refait instinctivement le chemin parcouru par le cinéma lui-même depuis sa naissance jusqu'au stade où, selon l'expression des historiens, il «devient un art». En effet, cette évolution peut, très schématiquement, se ramener à trois phases, chacune symbolisable par un nom : la première est celle des «vues», des cartes postales animées ; les feuilles bougent, le train entre en gare (Lumière) ; la seconde, avec la manipulation de la pellicule, c'est-à-dire le trucage (surimpression, tour de manivelle) introduit le fantastique, le non-réalisme (Méliès) ; dans la

troisième apparaît la notion de mise en scène avec la variété des plans, le montage et la direction d'acteurs (Griffith). Luke Shannon dans **The cameraman** est d'abord photographe (donc être pré-cinématographique), puis commence sa carrière d'opérateur d'actualités en prenant des «vues» : des cuirassés dans le port, un défilé sur la V^{ème} Avenue. En même temps, superposant à son insu et par maladresse la seconde phase à la première, il «invente» le trucage tel Méliès place de l'Opéra, et les cuirassés de voguer sur la V^{ème} Avenue. Négligeant les possibilités de cette découverte (qui, dans la perspective du but qu'il s'est fixé, n'est qu'un échec), il passe à la mise en scène en «dirigeant» l'action au cours de l'affrontement entre sectes chinoises rivales (quand la bagarre faiblit, il la relance en faisant exploser des ampoules électriques ; il place une arme dans la main d'un combattant évanoui ; et il invente même, bien malgré lui une fois de plus, le travelling à la grue quand l'échafaudage sur lequel il s'était installé pour filmer s'effondre sous son poids). Mise en scène d'ailleurs très particulière, puisqu'elle porte non sur une action fictive mais sur un événement bien réel (à l'intérieur, bien entendu, de la fiction du film **The cameraman**), ce qui a pu faire dire que Keaton ici préfigurait (et démystifiait) le cinéma vérité et sa duplicité fondamentale. (...)

Jean-Pierre Coursodon
Buster Keaton
Edition Atlas Lherminier

Les espaces chez Keaton

(...) **La place** où il s'est installé pour photographier. Les maisons, aux lignes droites, simples, font une toile de fond... Brusquement la place est grouillante de gens. (On passe des plans généraux du début à des plans beaucoup plus serrés)... Puis, tout aussi brusquement, la place se vide... Enfin,

après le départ de Sally, Buster se retrouve comme au début de la scène.

Le stade, décor immense où alternent les lignes courbes et les droites. La masse des tribunes contraste avec le vide de la pelouse... A un moment, passe, dans le fond, un train. Là Buster Keaton va se livrer à un jeu de mime remarquable. Peut-être se souvient-il d'un court métrage, **Les Rivaux de la Pompe**, où il a, effectivement, joué une partie de base-ball. Dans notre film, il est seul. Pourtant ses gestes et ses mimiques suggèrent la présence des objets et des personnages. Il ajuste ses jambières, rectifie la position de son casque, soupèse la balle de la main, la saisit au vol, la balance avant de la lancer... Il fait des signes à des joueurs, en invective d'autres, salue dignement la foule qui l'applaudit. Ce numéro se termine par un démarrage foudroyant et la course sur le terrain. (Là il s'inscrit parfaitement dans le décor, accompagné par la caméra, en profondeur de champ, puis revient en premier plan d'image)... Et il se retrouve près du gardien qui le regarde intrigué. (C'est un recadrage de la caméra qui révèle sa présence aux spectateurs.) Comme il est classique dans les numéros de mime, c'est le heurt avec la réalité qui brise l'enchantement et arrache l'homme à son rêve. Le dimanche matin, lorsque retentit la sonnette du téléphone, Buster descend à la hâte. On a alors le décor de l'extérieur d'une maison avec **un escalier** en Z. Buster dégingole l'escalier à toute vitesse, effectuant, à chaque palier un freinage brutal, un virage éclair et une vive accélération. La caméra recadre, d'un mouvement descendant régulier (comme le regard amusé d'un spectateur).

Arrivé en bas, Buster voit une dame prendre la communication. Buster remonte d'un pas mécanique, perdu dans ses pensées. Le mouvement de caméra reprend en sens inverse et plus lentement. Buster dépasse son étage et arrive sur la terrasse (on aperçoit du

linge qui sèche). Continuant sa marche d'automate il grimpe sur un mur qui a la même inclinaison que l'escalier... Mais il glisse, tombe et s'aperçoit de son erreur. Il reprend sa marche... A l'appel de la concierge, il descend plus précipitamment encore que la première fois, toujours accompagné par la caméra qui accélère elle aussi. Et il se retrouve à la cave, près du tas de charbon et des chaudières. Il remonte... Une femme est là, qui pourrait prendre la communication. Il la bouscule.

Le comique de cette scène ne vient pas seulement du jeu de Keaton, mais de la façon dont ce jeu s'inscrit dans le décor et dans la manière de filmer : Keaton agit comme une machine, mais poussée par des sentiments successifs (impatience, joie, déception, espoir) ; ses mouvements mécaniques s'inscrivent dans un décor réduit à des lignes simples, mécaniques ; et la caméra suit mécaniquement le rythme de la marche ou de la course de Keaton.

Bergson a fait remarquer que, quelquefois, le rire naît du fait qu'un homme se comporte comme une machine.(...)

On pourrait citer enfin le **décor des régates**, le plan d'eau et la plage. Un ton d'humour naît, d'abord, du contraste entre les canots à moteurs rapides et la barque où Buster rame avec énergie. Puis ce décor devient le théâtre de la bravoure de Keaton. Enfin de sa détresse lorsqu'il voit s'éloigner au bord de l'eau Stagg et Sally. (...)

Le Langage Total - n°11 - Janvier 1970

Le réalisateur

Fils d'un couple d'artistes de spectacles itinérants, Joseph Francis Keaton voit le jour le 4 octobre 1895, au cours d'une représentation théâtrale. "Buster" Keaton (ainsi surnommé par le magicien Houdini) fait ses premiers pas au cinéma au printemps 1917, en tournant une douzaine de courts métrages burlesques en compagnie de Roscoe "Fatty" Arbuckle.

Au départ de ce dernier engagé par Adolphe Zukor, Joseph M. Schenck qui avait produit tous ses courts métrages, donne sa chance à Keaton. En janvier 1920, Keaton devient directeur et responsable de ses propres studios. Avril 1920 / mai 1921 : Keaton réalise huit courts métrages dont il est le créateur à tous les niveaux et qui sont une esquisse déjà brillante de son art personnel. En 1921, Keaton épouse Nathalie Talmadge, une jeune actrice rencontrée en 1917 dans les studios de Joseph Schenck.

Tandis que sa notoriété franchit peu à peu les frontières, en France, on le connaît sous deux pseudonymes : Malec et Frigo. Mais la locution qui le définira mieux que tout autre, c'est "L'homme qui ne rit jamais"... Une seconde série de onze courts métrages établit et confirme son art et sa personnalité entre 1921 et 1923.

Et, après ses pairs Chaplin et Harold Lloyd, Keaton peut enfin aborder la réalisation de longs métrages comiques avec **The three ages**, "Buster" Keaton a atteint son sommet de 1923 à 1928 : il va écrire, interpréter, réaliser et produire une dizaine de longs métrages qui comptent parmi les plus grandes réussites comiques et poétiques du cinéma muet et du cinéma tout court.

En 1928, Buster Keaton signe un contrat avec la compagnie Metro-Goldwyn-Mayer alors sous l'égide d'Irving Thalberg.

Ce dernier, grand maître de la production au pouvoir dictatorial, lui impose ses propres collaborateurs. Keaton n'est plus son maître ; sa liberté de créateur est à jamais aliénée. Les premiers films qu'il va entreprendre seront néanmoins des succès : **The Cameraman** (...)

www.mcinema.fr

Filmographie

Courts métrages :
One week, 1920
 La maison démontable

The Scarecrow
 L'épouvantail
Neighbours
 Voisins voisins
Malec chez les fantômes 1921
La guigne de Malec
The high sign
The goat
The play house
The boat
The paleface
The electric House, 1922
 Frigo à l'Electric Hôtel
The cops
My wifers relations,
The blacksmith
Frozen north,
Day dreams
The ballonatic 1923
 Malec aéronaute,
The love nest

Longs métrages :
The three ages 1923
Les lois de l'hospitalité.
Sherlock Junior 1924
The Navigator
Seven chances 1925
 Les fiancés en folie
Go west
 Ma vache et moi
Batting butler 1926
The General
 Le mécano de la General
College 1927
Steamboat Bill Junior 1928
 Cadet d'eau douce
The cameraman

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
 Langage Total n°11 - Janvier 1970
 Documentation UFOLEIS
 Positif n°77/78
 Le Regard de Keaton par Robert Benayoun ed. Ramsay/Poche Cinéma (...)

Pour plus de renseignements :
 tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com