

UNIVERSITE LYON 2 - LUMIERE
U. F. R. LETTRES ET ARTS
THESE pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITE LYON 2
Discipline : Arts – Cinéma
Présentée et soutenue publiquement par
Mariange RAMOZZI-DOREAU

***Charlot au coeur de l'écriture
cinématographique de Chaplin***

Sous la direction d'André GARDIES
Le 22 mai 2000

Table des matières

| | |
|---|----|
| Résumé . | 1 |
| CHARLOT IN THE HEART OF CHAPLIN'S MOVIE WRITING . | 3 |
| REMERCIEMENTS . | 5 |
| CASSETTE VIDEO ACCOMPAGNANT LA LECTURE DE LA THESE . . | 7 |
| TRADUCTION . | 9 |
| INTRODUCTION . | 11 |
| I - Les Feux de la Critique . . | 12 |
| II - Quatre-vingts films de l'aventure cinématographique d'un marginal. . | 14 |
| III - Une problématique délicate . | 16 |
| VERS L'AVENTURE CINEMATOGRAPHIQUE . | 19 |
| PREMIERE PARTIE. VERS UNE CERTAINE CONCEPTION CINEMATOGRAPHIQUE DU BURLESQUE . . | 21 |
| CHAPITRE I. LE BURLESQUE . | 21 |
| 1 - Le burlesque avant Chaplin . | 21 |
| 2 - Chez Mack Sennett. La trouvaille de Chaplin : création de la figure . . | 29 |
| Traductions . | 30 |
| CHAPITRE II. COMMENT <i>CHAPLIN</i> EBAUCHE-T-IL <i>CHARLOT</i> DANS LA PERSPECTIVE BURLESQUE ? . . | 31 |
| 1 - Une figure vivante de l'énonciation : Charlot. Mise en scène de la figure et rôles. . | 31 |
| 2 - Charlot et son rapport aux autres . . | 37 |
| 3 - Charlot et son rapport aux objets . | 51 |
| Traductions . | 59 |
| CHAPITRE III. MISE EN PLACE D'UN ESPACE PROPRE A CHARLOT . | 60 |
| 1 - La mise en évidence d'un système de lieux . . | 61 |
| 2 - Le monde urbain : constitution d'un espace propre à Charlot . | 63 |
| Traduction . | 88 |
| CHAPITRE IV. CHARLOT ENTRE CRITIQUE ESTHETIQUE ET NOUVELLES | 88 |

| | |
|--|------------|
| CONCEPTIONS . | |
| 1- Une critique pertinente et quasi documentaire des films de son temps par des moyens fictionnels . . | 89 |
| 2 - Vers l'affirmation d'une écriture plus personnelle . . | 93 |
| 3 - Film muet et construction du récit et du discours par les cartons . . | 97 |
| CHAPITRE V. LE QUESTIONNEMENT ESTHETIQUE DE CHAPLIN VERS QUELLE ECRITURE ? . . | 104 |
| 1- Charlot et le tissu filmique . | 104 |
| 2 - L'intertextualité . | 110 |
| CHAPITRE VI. LES PROBLEMES POSES PAR LA DIEGESE DANS LES FILMS MUETS . . | 123 |
| 1.- Jeu de Charlot et écriture filmique . | 123 |
| 2 - La constitution de certains aspects de la diégèse dans les films sans paroles. . . | 126 |
| DEUXIEME PARTIE. L'HYPOTHESE : LE TRAUMATISME DU PARLANT POUR CHAPLIN . . | 143 |
| CHAPITRE VII. LA TROUBLANTE QUESTION DU PARLANT PAR RAPPORT A CHARLOT . . | 144 |
| 1- Le refus du parlant : La position personnelle de Chaplin . | 144 |
| 2. Les cartons et le problème du Verbe. La spécificité de <i>A Woman Of Paris</i> . . . | 146 |
| CHAPITRE VIII. L'UNITÉ DE CHARLOT COMMENCE A ETRE MENACÉE . . | 148 |
| 1 - Un an après l'arrivée du parlant. 7 janvier 1928 . <i>The Circus</i> . . | 148 |
| 2- Le pied de nez au parlant et l'obstination de Chaplin. 6 février 1931. <i>City Lights</i> . . | 150 |
| 3 - La parole empruntée. 5 février 1936. <i>Modern Times</i> . | 158 |
| Traduction . | 170 |
| CHAPITRE IX. LA TRANSITION QUI MARQUE LE DÉBUT DES CONCESSIONS DE CHAPLIN AU PARLANT . . | 171 |
| 1- Les enjeux de <i>Modern Times</i> . Quid de Charlot ? . | 171 |
| 2 - Les débuts du parlant pour Chaplin. 15 octobre 1940. <i>The Great Dictator</i> . . . | 172 |
| 3 - Ambiguïté de la figure et début de détournement . | 179 |
| Traduction . | 182 |
| CHAPITRE X. DE QUOI SE NOURRIT ALORS LE BURLESQUE ? . | 182 |
| 1- Vers un nouveau burlesque. Les apports de la parole et de la bande sonore . | 182 |

| | |
|--|-----|
| 2- Un début de dévoilement. La fin de <i>The Great Dictator</i> . | 186 |
| TROISIEME PARTIE. L'ECLATEMENT DU PERSONNAGE DE CHARLOT. LES NOUVELLES ECRITURES DE CHAPLIN . | 189 |
| CHAPITRE XI. LE POINT DE RUPTURE. 11 AVRIL 1947. <i>MONSIEUR VERDOUX</i> . | 190 |
| 1. Les avatars de Charlot . . | 190 |
| 2 . Le programme du séducteur . . | 196 |
| 3 . A la recherche d'une nouvelle esthétique . . | 202 |
| CHAPITRE XII. LA RUPTURE CONSOMMEE. 23 OCTOBRE 1952. LE CAS <i>LIMELIGHT</i> . . | 208 |
| 1 - Les problèmes que pose <i>Limelight</i> au regard du spectacle comique et du persona de Charlot . | 209 |
| 2 - Chaplin au-delà de Charlot. Le cinéma à l'oeuvre . | 221 |
| 3 - Quels questionnements à propos de <i>Limelight</i> ? . | 230 |
| Traduction . | 231 |
| CHAPITRE XIII. Qu'en est-il de l'écriture cinématographique de Chaplin au bout du cheminement ? A-t-il finalement fait l'économie de Charlot ? . . | 232 |
| 1- <i>A King in New York</i> . Le retour provocateur et fictif de Chaplin aux Etats-Unis . . | 233 |
| 2 - <i>A King in New York</i> . Charlot dans l'ombre de Shahdov. . | 247 |
| 3 - <i>A Countess from Hong Kong</i> . La farouche volonté d'être. . . | 250 |
| Traduction . | 256 |
| CONCLUSION . | 259 |
| CASSETTE VIDEO ACCOMPAGNANT LA LECTURE DE LA THESE . . | 265 |
| BIBLIOGRAPHIE . . | 269 |
| OUVRAGES SUR CHARLES S. CHAPLIN . | 270 |
| OUVRAGES GÉNÉRAUX . . | 272 |
| REVUES, ARTICLES . | 273 |
| DOCUMENTS AUDIOVISUELS . | 275 |
| FILMOGRAPHIE DE CHARLIE CHAPLIN . | 277 |
| I. Série « Keystone ». 1914 – 35 films, dont 23 dirigés par Charlie Chaplin . . | 277 |
| II. Série ESSANAY. 1915 – 14 films, dirigés par Charlie Chaplin . . | 290 |
| III. Série Mutual. 1916-1917 – 12 films dirigés par Charlie Chaplin . | 296 |

| | |
|---|------------|
| IV. Série First National. 1918-1922 – 9 films dirigés par Charlie Chaplin . . | 301 |
| V. United Artists. 23-1952 – 8 films dirigés par Charlie Chaplin . | 305 |
| VI . Productions indépendantes . | 312 |
| Annexes vidéo . | 315 |
| Extraits n° 1 : Le vêtement de Charlot . | 315 |
| Extraits n° 2 : L'espace du domus . . | 315 |
| Extraits n° 3 : L'espace du ring . | 315 |
| Extraits n° 4 : Cas particulier de générique . . | 316 |
| Extraits n° 5 : l'art du montage . | 316 |
| Extraits n° 6 : Le gag de la mule . . | 316 |
| Extraits n° 7 : La musique et le montage . | 316 |
| Extraits n° 8 : la construction en miroir . | 316 |
| Extraits n° 9 : La séquence d'ouverture . | 316 |
| Extraits n° 10 : Echec de la course-poursuite . . | 316 |
| Extraits n° 11 : La parole structure le montage . . | 317 |
| Extraits n° 12 : Les stratégies amoureuses . . | 317 |
| Extraits n° 13 : Le franchissement et l'effraction . . | 317 |
| Extraits n° 14 : L'écriture de l'espace . | 317 |
| Extraits n° 15 : Une critique du cinéma . . | 317 |
| Extraits n° 16 : Cinéma et télévision . | 317 |
| Extraits n° 17 : Un nouveau Charlot au miroir . . | 317 |

Résumé

Cette thèse a pour objet un questionnement sur l'écriture cinématographique de Chaplin, donc sur son œuvre de cinéaste qui compte quatre-vingts films de 1914 à 1967. La critique ayant trop souvent négligé le travail du réalisateur proprement dit, il nous est apparu judicieux de nous interroger sur la manière dont Chaplin concevait sa démarche et composait ses films à partir de la figure qu'il invente : Charlot. L'exceptionnelle carrière de Chaplin, qui débute quasiment avec l'histoire du cinématographe, lui permet d'en connaître une évolution révolutionnaire : le passage du muet au parlant. Ce bouleversement technique qui rencontre d'abord les réticences farouches de Chaplin le contraint finalement à repenser son écriture et son personnage mythique. Notre recherche s'efforce de saisir et d'analyser quels sont les liens qu'entretiennent, dès l'origine, Charlot et l'esthétique chaplinienne et à quelles métamorphoses nous assistons lorsque Chaplin écrit pour le cinéma parlant, à partir de 1940. La présente recherche tend à montrer la compétence technique du cinéaste dont l'originalité est d'avoir pensé son art en le fondant sur le persona unique de Charlot dont seul le cinéma de Chaplin était à même de réaliser les avatars les plus insoupçonnés.

CHARLOT IN THE HEART OF CHAPLIN'S MOVIE WRITING

The subject of this thesis is Chaplin's movie writing, and hence his complete works as a film-maker, which amount to eighty films between 1914 and 1967. As film criticism has too often neglected the work of the actual director, it seemed judicious to consider the way Chaplin conceived his films and created them starting from one figure whom he invented : Charlot. Chaplin's remarkable career, starting at almost the same time as cinematographic history itself, put him in a position to witness its revolutionary evolution : the passage from silent to talking movies. This technical turnaround which Chaplin had serious reservations about at first, eventually forced him to rethink his writing and his mysterious character. It is necessary to find and analyse the links which, from the start, Charlot and the Chaplin aesthetic maintain, and which metamorphoses we witnessed while Chaplin is writing for the talking cinema, from 1940 onwards. The current research tends to show the filmmaker's technical competence, whose originality lies in having conceived his art basing it on the unique persona of Charlot.

Discipline : CINEMA

Mots-clés : burlesque, cinéma muet, cinéma parlant, écriture cinématographique., sémiologie.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier tout particulièrement notre Directeur de thèse André GARDIES qui a d'abord approuvé ce choix de sujet sur Charlie Chaplin, puis nous a encouragée et guidée dans notre démarche, acceptant volontiers des lectures régulières de l'état de nos travaux.

Nous souhaitons également remercier Monsieur Francis BORDAT qui nous a fait parvenir ses travaux et nous a incitée à poursuivre la tâche.

Je remercie mes amis grecs, Mixalis et Georgia CHRISTOFOROU qui m'ont offert, l'été, le calme de leur maison, rue Sofokleous, dans la vieille ville de Rhodes.

Je dédie cette recherche sur Chaplin et Charlot à mes trois enfants Michel, Raphaël et Marjolaine.

Je la dédie tout spécialement à mon compagnon, Bruno LAPEYSSONNIE. Son soutien moral et ses encouragements constants, ses aides intellectuelles précieuses et sa disponibilité pour relire le texte, réaliser la cassette et accompagner efficacement le traitement de texte ont permis que ce travail voie le jour dans les meilleures conditions.

CASSETTE VIDEO ACCOMPAGNANT LA LECTURE DE LA THESE

Pour une bonne utilisation de la cassette dans la quelle nous avons procédé à un montage de courts extraits, nous avons signalé dans le texte de la thèse, par le symbole ci-dessous les moments où il convenait de se reporter à l'extrait filmé.



Ce support vidéo soutient quelques moments clés de notre démonstration. Le choix a été souvent difficile parce qu'il excluait forcément d'autres passages tout aussi importants. Mais un montage plus long aurait risqué d'être fastidieux pour l'auditoire.

Nous vous invitons à vous reporter en fin de thèse pour le découpage par chapitre des extraits retenus.

TRADUCTION

Les passages en langue anglaise présents dans la thèse sont traduits en langue française à la fin de chaque chapitre où ils apparaissent.

INTRODUCTION

Comment ne pas faire référence aux propos mêmes de Chaplin pour inaugurer ce travail de recherche d'autant qu'ils nous ont stimulée et encouragée dans les moments difficiles où nous redoutions de ne pouvoir mener l'entreprise à bien.

« Comment a-t-on des idées ? Par la persévérance poussée jusqu'au bord de la folie. Il faut avoir la capacité de supporter l'angoisse et de conserver son enthousiasme pendant une longue période. »

Cette volonté en action, cette obstination acharnée y compris face à l'échec, ce sont bien ces qualités là que Chaplin a mises en œuvre sur une longue période de création qui s'étend du 2 février 1914 au 2 janvier 1967. Depuis l'ardeur à trouver la silhouette qui deviendra légendaire pour se singulariser au sein du cinéma hollywoodien en plein essor jusqu'à la métamorphose de celle-ci dans le dernier film à soixante-dix-sept ans. Sa longue carrière s'enracine d'abord sur le terrain fécond du burlesque qu'il transforme fondamentalement propulsant le cinéma américain en haut de l'affiche mondiale.

De ce point de vue il fait considérablement évoluer l'écriture cinématographique de son temps, peaufinant au fil des productions les scénarios et les techniques jusqu'à prouver avec *A Woman of Paris* en 1923 qu'il est capable de faire du cinéma sans la notoriété de Charlot. C'est cette persévérance sur le long terme qui conduit Chaplin à réaliser cet itinéraire singulier, ne se départissant jamais de ses convictions personnelles et de ses entêtements passagers pour forger sa propre esthétique. Et si chaque fois il fait fi des évolutions majeures du cinéma hollywoodien en revendiquant une indépendance de plus en plus farouche tant par rapport aux maisons de production que par rapport à ses

propres choix cinématographiques, c'est en définitive pour mieux s'approprier les nouvelles techniques. Le temps qu'il s'octroie pour penser son art lui permet une approche détournée de la modernité cinématographique dont il saisit vite les enjeux et les perversions possibles. Ainsi en est-il du parlant, qu'il boude pendant des années, ou du CinémaScope.

I - Les Feux de la Critique

Quoi qu'il en soit, la critique a maintes fois eu la dent dure avec Chaplin et n'a pas toujours su comprendre le sens de ses partis pris. Et nous sommes persuadée qu'une de ses facéties les plus retorses est de n'avoir pas dissuadé celle-ci de son soi-disant détachement par rapport à l'écriture cinématographique. Lorsqu'il explique : « *Si l'on sait comment ça marche, toute la magie s'en va.* »¹, il nous paraît clair, lui qui était si jaloux de son œuvre à tel point qu'il ne déléguait à personne le soin d'occuper les postes majeurs du processus créatif, qu'il tenait au secret sa *poétique*. A quoi bon dévoiler dans un univers aussi prédateur que celui d'Hollywood ce qui se passe dans les arcanes délicats et complexes de l'imaginaire chaplinien !

En particulier, la critique émet des points de vue variables suivant l'époque à laquelle elle s'exerce. Nous pouvons dire qu'elle réserve un accueil favorable voire élogieux au cinéaste dès ses premiers courts métrages muets jusque *A Woman of Paris*. D'une part, elle lui accorde d'innover sur le plan du genre burlesque parce qu'il sait en complexifier les aspects et en diversifier les thèmes. D'autre part, elle se laisse vite éblouir par les qualités exceptionnelles de l'acteur en matière de pantomime et de provocation du rire et loue la figure marginale mais vite mythique du persona² de Charlot. Toutefois elle omet déjà curieusement de s'intéresser aux aspects techniques de l'œuvre et le cinéaste à proprement parler semble occulté. D'aucuns diront même comme Bela Balazs³ ou J. Epstein⁴ que de novateur qu'il fut à la période muette il s'appauvrit bien vite dès l'apparition du parlant et que l'on ne peut être que déçu par « *la platitude invétérée de son style* ».

Une autre tendance de la critique est d'avoir cédé à la fascination de l'homme et d'avoir essentiellement sacrifié à la biographie anecdotique au détriment de l'étude de l'œuvre cinématographique. Jean Mitry le souligne vigoureusement dans son livre *Tout Chaplin* (Paris, édition Atlas, 1987) et David Robinson, spécialiste de la vie du grand homme avoue dans la préface de l'une des plus grandes sommes écrites à ce jour sur

¹ Cité par D. Robinson, *Chaplin, sa vie, son art*, Paris, Ramsay, 1987, p.9

² Persona. Ce terme donné par nos soins s'entend au sens étymologique latin et sera expliqué ultérieurement.

³ Bela Balazs, *Le Cinéma*, Paris, Payot, 1979, p 226

⁴ Jean Epstein, « *L'Esprit de Cinéma* », (texte de septembre 1945), repris dans Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, t. 2, Paris, Seghers, 1975, p. 117 à 119.

Chaplin : « J'ai commencé cet ouvrage dans l'intention de me consacrer uniquement à l'œuvre de Chaplin, sa vie privée me semblant avoir fait l'objet de témoignages plus que suffisants. De fait, à première vue, ces deux éléments semblent clairement distincts [...]. Or, il m'est vite apparu que la vie de Chaplin n'était pas aisément divisible. »

Après le film *A Woman of Paris* qui oblitère, pour la première fois, le jeu de l'acteur et Charlot, absent de cette réalisation et que la critique reconnaît comme un véritable travail de cinéaste, celle-ci s'est mise à bouder Chaplin dans les productions ultérieures estimant, à de rares exceptions, que son cinéma était d'un piètre intérêt pour l'écriture cinématographique. Et même si Jean Mitry⁵ fait amende honorable en expliquant qu'il s'est laissé abuser par le charisme de Charlot et en regrettant cela : « *La mise en scène n'était pas prise en compte. L'idée principale était que Charlot faisait de l'anti-cinéma. [...] On se trompait en pensant qu'il n'y avait pas de création cinématographique, pas de langage spécifique.* », il n'en reste pas moins que le travail de cinéaste à proprement parler de Chaplin n'a donné jour qu'à de rares études et souvent récentes. Si Louis Delluc et Théodore Huff avaient déjà mis en valeur la qualité des réalisations de Chaplin ce sont David Robinson et surtout F. Bordat qui se sont attachés au décryptage de l'œuvre sur le plan plus spécifiquement cinématographique.

A redécouvrir l'œuvre de Chaplin dans la plénitude de ses quatre-vingts films, à en savourer les évolutions notoires et à en percevoir intuitivement les constantes dans un souci évident de distraire tout en instruisant le spectateur, suivant une belle formule classique, nous avons éprouvé le vif désir de remettre l'Oeuvre à la *question*. A la suite de F. Bordat dont nous avons apprécié le travail stimulant et tranchant avec les critiques antérieures, il nous a paru urgent de repenser *l'écriture cinématographique* de Chaplin dans la perspective même où il l'a lui-même élaborée dès l'origine c'est-à-dire en la fondant d'abord sur *le persona de Charlot* mais en ayant, quoi qu'il ait pu déclarer, le souci des techniques et de la mise en scène. Un homme comme lui, rompu à la mise en scène théâtrale mais en même temps limité et contraint par elle, ne pouvait qu'être séduit par la plasticité des moyens cinématographiques et les ressources infinies que cet art naissant ne pouvait que receler. Avant même d'exposer les hypothèses qui ont guidé cette recherche, nous devons nous attarder sur le corpus des films sur lesquels elle s'est développée.

Dans son chapitre 1 « *Quels films voyons-nous* » de son ouvrage Chaplin cinéaste, F. Bordat explique que les films, en particulier ceux de la période muette et surtout ceux de la Keystone, de Essanay et de la Mutual font l'objet d'un visionnement tout à fait exceptionnel. En outre, les copies qui existent sont plus ou moins fiables parce que sujettes à remaniements peu scrupuleux, sans parler de celles qui ont été éditées en cassettes vidéo. Celles-ci, sacrifiant à des impératifs purement économiques ont été réalisées sans grand souci des originaux et donnent lieu à de honteuses trahisons et à des montages farfelus. En revanche il rappelle que : « *Chaplin possédant le copyright de ses films postérieurs à Une vie de chien, toutes les copies existantes (éditions vidéo comprises) des séries First National et United Artist sont fiables... et disponibles aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne et en France au moins.* » Nous pouvons toutefois

⁵ Noël Simsolo, « Entretien avec Jean Mitry », in Charlie Chaplin, éd. Cahiers du Cinéma, p.25

signaler que désormais *La Comtesse de Hong Kong* a fait l'objet d'une rediffusion en version originale à la télévision française, ce qui n'était que justice pour réparer un curieux oubli.

Pour mener à bien notre tâche nous avons donc travaillé sur le support vidéo en utilisant plusieurs copies du même film pour les plus anciens courts métrages en tenant compte des travaux de F. Bordat sur cette question de la fiabilité des matériaux fournis. En ce qui concerne les films à partir de *A Dog's Life*, nous en avons vu plusieurs sur le grand écran même si pour revenir à leur étude nous avons eu recours aux cassettes en version originale. Nous avons eu la chance d'assister en particulier à la projection de *City Lights* organisée par la famille Chaplin au Théâtre de la Colline à Paris il y a quelques années. Cette séance permettait de découvrir ce que pouvait être la force du muet sur le public puisque, tandis que les images apparaissaient sur l'écran, l'orchestre dans la fosse les accompagnait de façon magistrale. La charge émotionnelle était très forte et l'implication spectatorielle de la salle au-delà de ce qu'on pouvait imaginer. C'est précisément à cette période que l'idée de défendre Chaplin comme cinéaste à part entière s'est faite plus pressante et a en quelque sorte activé nos recherches. Le problème pour nous n'était pas comme pour F. Werckmeister de mettre en lumière « les représentations du cinéma »⁶ chez Chaplin mais de nous attaquer à l'épineuse question, qui a hanté la critique, de savoir si Chaplin était autre chose qu'un clown génial, que ce Charlot figure emblématique de l'éternelle comédie et qui aurait étrangement oublié d'être Chaplin. En outre, après la parution du livre de F. Bordat en 1998, il était urgent d'apporter notre contribution à la défense de Chaplin comme quelqu'un qui a saisi immédiatement les enjeux majeurs du cinéma, a créé sa propre écriture en jouant avec finesse de la créature et du créateur. Mais avant d'explicitier notre hypothèse de travail, reprenons le parcours de son aventure cinématographique pour voir ce qui a crispé la critique au point de lui dénier la qualité de cinéaste pour l'enfermer dans le mythe de Charlot et, pour à la suite de J. Epstein et de Kenneth S. Lynn encore aujourd'hui, croire qu'il s'est *servi du cinéma* ! Lui, Chaplin, l'infatigable travailleur, incorrigiblement acharné à transmuter les techniques pour qu'elle révèle l'humain.

II - Quatre-vingts films de l'aventure cinématographique d'un marginal.

Dès les premiers courts métrages de la Keystone et sans doute parce qu'il y apparaît d'abord comme acteur, Chaplin se voit gratifié des épithètes les plus flatteuses pour louer en lui l'excellence du comique. Les éloges du début ne feront que s'accroître avec l'invention de la figure de Charlot qui conquiert immédiatement le public. Celle-ci érigée en mythe vivant ne tarde pas à masquer pour la critique de l'époque celle du réalisateur. C'était comme si Chaplin n'existait pas ou plutôt comme si, piètre artisan de la caméra, il avait oublié de faire du cinéma ! La critique se fera encore plus acerbe à partir des longs

⁶ F. WECKMEISTER, *Les représentations du cinéma dans les films de Chaplin*, Thèse, Strasbourg 1998

métrages. Alors, comment peut-on expliquer cette mise à distance du réalisateur et cette difficulté à lui reconnaître, à l'exception toutefois d'un Rohmer, d'un Daney un d'un Godard, ce sens aigu de la réalisation, cette capacité à développer son propre style cinématographique, cette contribution colossale à l'écriture d'un art complexe et si rapide dans ses évolutions techniques ? Nous pouvons avancer deux explications.

A l'origine, Chaplin pâtit du genre même dans lequel s'enracinent ses premiers films. Le burlesque valorise avant tout le jeu des acteurs et de ce point de vue, les premières apparitions de Chaplin à l'écran(*Kid Auto races At Venice* , 7 février 1914, *Between Showers* , 28 février 1914 ou encore *His Favorite Pastime* , 16 mars 1914), avant même qu'il ne soit réalisateur, consacre un comédien brillant, inventif, imposant un jeu souvent subversif et inattendu. D'aucuns diront même, à l'époque, qu'il est « *par lui-même comique* »⁷ . Et le héros populaire naît d'un coup lorsqu'il s'incarne dans cet étrange accoutrement, socialement inclassable et d'un point de vue cinématographique échappant à toute typologie qui prévalait jusque là dans le burlesque. Le malheur fut sans doute que Charlot naquît au cinéma avant Chaplin et que la critique participant de l'élan populaire admiratif qui s'engoue d'abord pour l'acteur continuât à ne voir que des « films de Charlot » alors que son devoir eût été de s'intéresser à Chaplin cinéaste non pas pour lui dénier ce titre mais pour tenter de comprendre son originalité dans l'approche qu'il tentait du tissu filmique. En effet, l'idée d'aller voir un film d'auteur est récente, encore qu'elle n'effleure souvent que les cinéphiles, le grand public continuant à se rendre au cinéma pour y voir jouer ses vedettes préférées.

La seconde explication relève d'une approche plus cinématographique de l'œuvre. Chaplin a toujours adopté une posture marginale par rapport à ses contemporains. D'emblée, il rompt avec la tradition burlesque en imposant ses propres démarches. Il tend rapidement les rapports avec Mack Sennett, voulant déjà imposer ses conceptions cinématographiques et finit par se brouiller avec lui. Il n'aura de cesse de batailler avec toutes les compagnies jusqu'au moment où il conquiert une triomphale liberté en fondant United Artist. On lui reproche également de ne pas s'inscrire dans les progrès relatifs à la photographie ou au maquillage. Son constant souci d'indépendance et cette conviction profonde qu'il fait un cinéma bien à lui l'éloignent sensiblement de l'esthétique d'Hollywood. Mais ce serait méconnaître Chaplin que de penser qu'il fait fi des avancées technologiques. Bien au contraire, il se les approprie de manière détournée et les critiques du moment, Alexander Bakshy, Francis Fergusson ou June Head et bien d'autres jusqu'à nos jours, n'ont pas compris cette attitude provocatrice et marginale de Chaplin qui attend le moment favorable pour créer des chocs cinématographiques chez le spectateur. Une sorte de perception à rebours qui donne soudain aux œuvres leur grandeur, précisément parce que singulières au moment où elles sont projetées.

Il défend son genre de films, croyant aux vertus du comique pour dénoncer les pires abus. Il développe une certaine constance dans ses scénarios en les bâtissant en symbiose avec le persona de Charlot mais avec ses subtils avatars, sa force étant de l'avoir fait finalement disparaître des écrans en lui substituant des formes élaborées et abouties de ses innombrables potentialités en veillant à ne sacrifier aucune des

⁷ Tamar LANE, *What's Wrong with the Movies*, The Waverly Company, Los Angeles, 1923, p.162.

dimensions de l'écriture cinématographique. Son refus obstiné du parlant, sa méfiance à l'égard du Technicolor et du CinémaScope masquent en fait tout le travail qu'il effectue en profondeur et sur le long terme pour user ensuite magistralement de ces nouvelles techniques. Défendre le noir et blanc à l'époque du cinéma en couleur est un parti pris esthétique digne d'un esprit indépendant, faire le pari de *City Lights* au moment de la généralisation du parlant c'est avoir l'audace de ses convictions et une connaissance exceptionnelle de l'âme du public. Réaliser *Shoulder Arms* avant la fin du conflit de la première guerre mondiale en 1918 et récidiver en 1940 avec *The Great Dictator*, produire *The Pilgrim* en 1923 et *A King in New York* en 1957, c'est donner le flanc à la critique tant du point de vue idéologique que cinématographique. Ce qui est évidemment passionnant chez Chaplin c'est cet esprit frondeur et décalé qui échappe constamment aux valeurs et aux normes de son temps. On ne peut que remercier F. Bordat dans l'introduction à son ouvrage Chaplin cinéaste d'avoir fait le bilan de la critique négative qui s'est acharnée sur le cinéaste pendant des années. Quant à nous, le visionnement de la grande majorité des quatre-vingts films de Chaplin que nous avons constamment réitéré durant ces quelques années de recherche, que l'on estime bien modeste face à l'ampleur de la tâche en ce qui concerne la découverte de Chaplin cinéaste, nous a définitivement convaincue de l'urgence qu'il y avait à défendre encore son travail minutieux de réalisateur. A la suite de Gerald Mast⁸, du film documentaire de Kevin Brownlow et David Gill⁹, de David Robinson¹⁰ et de F. Bordat¹¹, nous tenterons, par l'étude de plusieurs films qui couvrent toute la période de sa production allant de 1914 à 1967, de montrer à quel point le labeur formel de Chaplin est complexe et ses techniques éprouvées. Ses exigences esthétiques sont fondées sur une haute conception de l'art et sur un respect intransigeant du public.

III - Une problématique délicate

Choisir comme titre de la thèse : *Charlot au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin*, c'est prendre le risque de se faire reprocher de sacrifier au mythe. Or, notre projet est justement de prendre le contre-pied de l'idée que Charlot aurait pu exister en dehors du cinéma et de soutenir au contraire qu'il est consubstantiel à l'élaboration et à la réalisation du travail filmique de Chaplin. Pourquoi cette expression : « *au coeur de* » ? Dès 1914 et aussitôt qu'il a pu s'approprier la réalisation des courts métrages, nous pouvons dire que la question essentielle qui se pose à lui est celle-ci. Comment développer les techniques cinématographiques naissantes, fouiller cet art nouveau, penser son langage et créer une écriture propre en sachant qu'elle s'anime d'abord sur la

⁸ G. MAST, *The Comic Mind*, The University of Chicago Press, Chicago / Londres, 1973

⁹ K. BROWNLOW, D. GILL, *Chaplin inconnu*, 1983

¹⁰ D. ROBINSON, *Chaplin, His Life and Art*, Paladin Grafton Books, Londres, 1986

¹¹ F. BORDAT, *Chaplin cinéaste*, éd. du Cerf, Paris 1998

figure exceptionnelle de Charlot qu'il vient de faire naître ? Mais si celui-ci est « *au cœur de* », celui qui fonde la démarche cinématographique, qui presse l'exploration incessante par Chaplin de l'univers filmique avec ses lois techniques et ses contraintes, il n'en est pas pour autant « *le cœur* ». En effet, c'est la réflexion chaplinienne sur les matériaux à sa disposition, sur le genre dans lequel il compte exceller, la mise en œuvre longue et exigeante des techniques qui sont au centre et qui font exister Charlot comme il n'aurait jamais pu exister en dehors du travail du cinéaste. Ensuite, ce sont précisément les avatars de Charlot, au sens étymologique du terme, au cours de la longue carrière de Chaplin qui servent son écriture, voire finalement sa disparition des écrans qui achève de donner à l'œuvre tout son sens.

Notre hypothèse de travail est claire. Ce n'est pas Charlot en soi comme personnage ou comme figure mythique du cinéma qui guide nos travaux mais bien les constructions filmiques qu'il induit, les interrogations qu'il pose, les métamorphoses qu'il engendre. Chaplin, à travers lui, explore des formes nouvelles et transforme en profondeur le genre burlesque par la création de gags inattendus et de scénarios complexes. Il bâtit ainsi un cinéma original et intelligent en dehors des sentiers battus, se marginalisant souvent par rapport aux productions ou aux genres de son époque. Il élabore un travail spécifique sur l'espace urbain, le temps et la conception d'un personnage marginal, atypique, oriente le genre comique qu'il défend vers une dimension critique de la société de son temps. Sur le plan de la narration et du montage, il fait considérablement progresser l'esthétique du muet, recherchant une bonne utilisation des cartons et particulièrement, au moment où la diégèse doit exister, y compris dans sa dimension discursive, quand parallèlement triomphe le parlant.

Si ce dernier constitue un véritable traumatisme pour Chaplin parce qu'il pose en profondeur la question de l'écriture sans Charlot, il l'oblige néanmoins à dépasser ce qui aurait pu figer son esthétique, c'est-à-dire la prégnance trop forte de la figure. Il sera donc amené à croiser les techniques qui relèvent du cinéma muet et celles qu'inaugure le parlant. et à user très habilement de la disparition de Charlot pour le maintenir encore tacitement « *au cœur* » du travail de réalisation par touches discrètes et subtiles. Ses recherches se multiplient et se diversifient à partir de *The Gold Rush* (1923) pour ne cesser de travailler le tissu filmique jusqu'à *A Countess from Hong Kong* (1967).

Nous tenterons de démontrer que les quatre-vingts films de Chaplin, même si nous restreignons pour des commodités d'étude notre corpus, furent une façon d'élaborer avec persévérance et sur le long terme une esthétique chaplinienne qui s'efforce de croiser des compétences éclectiques pour servir le cinéma. Un jeu d'acteur marqué par une dépense hors du commun et un travail de réalisateur rigoureux, méticuleux, approfondi, en étant présent à tous les postes. De ce point de vue, les méthodes de Chaplin sont très personnelles. Il nous convient en particulier de montrer la mise en œuvre de ce que nous appelons *le triangle chaplinien*, caractéristique de sa démarche cinématographique. Chaplin ne perd jamais de vue la subtile combinatoire de ce qui constitue la base de ce triangle, à savoir Charlot et le réalisateur Chaplin, inventant constamment la mise en scène, le jeu de l'acteur, les mouvements d'appareil, le montage, les effets de sonorisation et les implications de la parole et de la musique, dans la seule visée de la pointe de la figure qui n'est autre que l'implication spectatorielle. Chaplin a maintes fois

répété combien les réactions du public lui importaient pour savoir si son travail avait porté ses fruits. Nous pourrions qualifier l'aventure cinématographique de Chaplin d'Essais, au sens où Montaigne l'entendait : des tentatives perpétuelles qui ne perdent jamais le point de vue d'origine - les premiers courts métrages de la Keystone - mais qui sont toujours en tension vers la variante, la progression dans la démarche ou vers l'innovation.

Pour mener à bien cette étude sur Chaplin, nous avons lu de nombreux ouvrages de fond relatifs à l'énonciation, à la narratologie et à la sémiologie. Cependant il nous a été fort difficile de nous déterminer pour un fondement théorique plutôt que pour un autre. Aussi, avons-nous choisi de nous référer modestement à telle ou telle démarche suivant les points que nous traitons. Notre recherche quant à elle se déploie de la manière suivante. La première partie est consacrée à une certaine conception de l'écriture burlesque en relation avec la figure de Charlot. La seconde s'interroge sur le traumatisme qu'a ressenti le réalisateur à l'arrivée du parlant et à l'urgence de refonder son écriture. Enfin, la troisième s'intéresse à l'éclatement du personnage de Charlot et aux nouveaux «Essais» cinématographiques de Chaplin.

VERS L'AVENTURE CINEMATOGRAPHIQUE

Quand en 1898 le jeune Charlie Chaplin débute sur la scène du Theatre Royal à Manchester dans le spectacle Babes in the Wood, puis est engagé en 1903 à l'Agence Théâtrale Blackmore, quand à seize ans il sera même un acteur confirmé du West End, haut lieu du théâtre londonien où l'on trouve encore de nos jours plus de quarante salles, il est loin de se douter que cette formation d'artiste de music-hall, où l'on doit individuellement faire ses preuves devant un public ingrat, fera sa fortune aux Etats-Unis quelques années plus tard. En effet, après avoir été la vedette en 1907 du Casey's Court Circus et après que son frère Sidney a signé un contrat en juillet 1906 chez Fred Karno's Silent Comedians, c'est à partir de 1908 que Charlie engagé aussi dans la plus fameuse troupe de pantomime de Londres apprendra les meilleures leçons de comédie : improvisation de gags, sens aigu du rythme dans les sketches, voire intrusion subtile des sentiments pour émouvoir le public. Très rapidement vedette des troupes de Karno, à la suite d'une première apparition triomphale dans *The Football Match*, Chaplin y peaufine son art de la pantomime et en particulier il excelle dans le rôle de l'ivrogne qu'il mime avec habileté et nuances.

C'est à l'automne 1910 qu'il tient le premier rôle dans une troupe de Karno qui part aux Etats-Unis : vingt et un mois de tournée exaltante où il écrit que « *ce nouveau monde palpite du dynamisme de l'avenir (...) l'espace est bon pour l'âme : cela l'élargit.* » Il ne croit pas si bien dire puisque cet espace-là ne tardera pas à être le sien et de quelle façon

! A cette époque déjà, Alf Reeves, organisateur des troupes Karno en Amérique le remarque. Lors de la seconde tournée en 1912, la compagnie Keystone à Philadelphie lui fait une alléchante proposition de contrat. C'est certainement Mack Sennett qui avait judicieusement pressenti les qualités exceptionnelles de Chaplin pour tourner dans les films comiques alors qu'il recrutait de nouveaux talents pour la compagnie. En effet, Sennett venait de convaincre ses principales vedettes telles Ford Sterling, Fred Mace et Mabel Normand de le suivre en Californie où dès l'été 1912 la New York Motion Picture Company décide d'installer ses studios. Un acteur de théâtre, aussi talentueux que Charlie ne pouvait que servir au mieux cette nouvelle entreprise audacieuse.

Le numéro de Positif de juillet-août 1973 reproduit un article datant du 22 août 1929 "Pour Vous" où Chaplin s'exprime sur ce sujet :

« C'est Mack Sennett qui m'a découvert. En ces jours antédiluviens, j'étais allé en Amérique avec la troupe de Fred Karno pour jouer une pièce intitulée Une nuit dans un music-hall anglais. Sennett assista à l'une de ces représentations et, comme il me le dit plus tard, reconnut aussitôt en moi les dons et la technique du mime - né. Il n'avait alors aucune place pour moi dans sa compagnie, mais revenu à Los Angeles, il ne put pas m'oublier. Six mois après, quand Ford Sterling le menaça de le quitter, il me télégraphia une offre de cent vingt-cinq dollars par semaine, très haut salaire pour le cinéma à cette époque. Si je n'avais pas reçu ce télégramme, j'aurais été probablement perdu pour l'écran. Je serais retourné en Angleterre et je serais resté sans doute un comédien de théâtre. »

Or, celui-ci, issu de la scène du music-hall anglais, comment pouvait-il s'intégrer dans l'univers comique de la Keystone, un univers cinématographique pour le moins déroutant pour un homme qui n'y connaissait rien et dont les codes étaient déjà largement définis par la réalité américaine du moment ? Le burlesque américain s'était en effet construit contre les méthodes réalistes du réalisateur-phare du moment, D.W.Griffith, qui avait néanmoins été un modèle pour Sennett. Chaplin avait tout à fait conscience de cela lorsqu'il arriva dans la compagnie de M. Sennett. Dans "Pour Vous", il précise encore :

« Après une semaine environ, on me demanda de jouer comme je le faisais dans la troupe Karno, mais mon travail ne sembla pas plaire beaucoup. Et jusqu'à ce que j'aie trouvé ma véritable personnalité comique, mes efforts n'aboutirent à rien. »

Avant même de considérer la façon dont Chaplin va s'immiscer dans ce genre et le conquérir en le métamorphosant, il convient de définir ce que l'on entend précisément par burlesque puis, d'examiner ce qu'est le burlesque avant l'arrivée de Chaplin aux studios de la Keystone en décembre 1913.

PREMIERE PARTIE. VERS UNE CERTAINE CONCEPTION CINEMATOGRAPHIQUE DU BURLESQUE

CHAPITRE I. LE BURLESQUE

1 - Le burlesque avant Chaplin

Si l'on se réfère au Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert, le mot "burlesque" « *caractérise le style d'un comique usant d'expressions triviales pour évoquer des réalités nobles et élevées* »

"Il est dérivé de "burla" "farce", préalablement emprunté à l'espagnol "burla" "plaisanterie".

"Burlesque", n. m., désignant un spectacle de variétés alliant la caricature à un

réalisme pénible et à la laideur (1930), est un emprunt à l'anglo-américain "burlesque" (1857). Celui-ci est une spécialisation de sens de l'anglais "burlesque" n. caricature grossière et moqueuse, lui-même emprunté au français. Ce genre s'est créé à la fin du XIXème aux Etats-Unis. Le mot ne s'emploie en français que dans un contexte américain.

Les Américains usent même d'un vocable spécifique pour désigner la farce burlesque : le *slapstick*, genre que développe le cinéma américain naissant. En effet, ce type de comique est traité de façon absurde et excentrique s'inspirant à la fois de la Commedia dell'arte italienne et du music-hall anglais. Il excelle dans l'invention de gags, dans les improvisations sur un canevas très lâche et enfin dans l'art de la pantomime. C'est à ce burlesque là que Chaplin sera confronté en débarquant aux Etats-Unis. Mais intéressons-nous d'abord à ce qu'il pratique au contact du music-hall anglais, formidable école à l'époque puisque Londres compte trois cents établissements dont les plus célèbres sont Le Canterbury et le Gatti.

a) Sur la scène anglaise

Lorsque Charlie Chaplin débute, à l'âge de dix ans, au théâtre, il découvre immédiatement les particularités de la scène de music-hall nourrie de sketches drôles et burlesques. L'apprentissage des gags remonte à ses débuts au Théâtre Royal à Manchester en décembre 1898. Il se trouve alors initié aux numéros de pantomime et de danse que l'on exécute le plus souvent seul et où l'imagination et l'improvisation sont continuellement sollicitées. Il peaufine ses talents comiques au cours de la tournée préparée par Blackmore dans la pièce *Sherlock Holmes* en 1903. Pendant trois ans, il obtiendra un réel succès avec le personnage du groom. En 1906, il part en tournée avec un sketch, *Repairs*, dans lequel des ouvriers gauches et inaptes au travail accumulent les bêtises les plus renversantes. Ces courtes scènes multiplient les farces à la manière de la Comedia dell'arte et déclenchent les rires de la salle grâce aux gags les plus incongrus. Chaplin n'hésite pas à forcer le trait et lorsqu'il s'engage pour jouer le sketch *Casey's Court Circus*, il met au point la démarche qui fera un tabac quelques années plus tard dans les premiers courts métrages américains : celle de Charlot, pivotant sur un seul pied pour brusquement tourner à angle droit lorsque l'urgence de la situation le contraint à détalier.

Mais ses plus grandes leçons de farce burlesque il les prendra avec Fred Karno et sa Fun Factory, l'Usine du rire. L'élève Chaplin apprendra vite les ficelles de la comédie qui vit de ses improvisations, des gags impromptus, de la vivacité du rythme dans la succession des actions et de ses variations de ton. C'est aussi Karno qui lui a enseigné comment doser le rire pour qu'il demeure efficace ; ainsi, le pathétique occasionnel et le recours à l'émotion sentimentale sont-ils des ressorts précieux. Lorsqu'il s'exprime, en novembre 1918, dans *American Magazine*, " De quoi rit le public ? ", il s'en souvient encore : « *Il y a généralement un autre danger : c'est de vouloir être trop drôle. Il y a des pièces et des films où l'assistance rit tant et tant et de si bon coeur qu'elle s'y épuise complètement. Faire mourir de rire une salle est une ambition de beaucoup d'acteurs, mais je préfère éparpiller le rire.* »

« *Vouloir être trop drôle.* » Un court métrage de Chaplin illustre parfaitement ce danger : *One A. M.* 7-08-1916. C'est le burlesque à son paroxysme de telle sorte que l'accumulation de gags comiques aboutit à l'effet inverse. On ne rit pas du tout, mais on

se fatigue de la réitération des mêmes situations car, du premier au dernier plan du film réalisé en caméra fixe il s'agit de montrer Charlot aux prises avec des objets récalcitrants. Ce film peut apparaître comme une réflexion de Chaplin sur les ressorts du comique : la concentration d'effets comiques ne déclencherait pas le rire et il aurait raison de prôner "l'éparpillement". C'est dans l'écart, dans la rupture de ton que Chaplin va s'exercer et c'est dans ce sens qu'il élabore des stratégies comiques pour son personnage de Charlot en mettant en oeuvre son expérience d'acteur de music hall. Il nous semble que ce qu'il hérite de la scène anglaise va être mis à l'épreuve au contact du burlesque américain tel qu'il le rencontre chez M. Sennett. Mais l'évolution personnelle de Chaplin se réalisera dans cette double prise de conscience : s'éloigner de la scène anglaise et révolutionner le slapstick américain.

La question que l'on peut alors légitimement se poser est de savoir si l'on trouve trace de cette formation acquise sur la scène de théâtre en Angleterre dans la production cinématographique de Chaplin et qui met en évidence cette prise de conscience. *Limelight*, film du 23 octobre 1952, apporte de ce point de vue des éléments de réponse à la fois pertinents et ambigus. La dernière fois dans le film où Calvero se produit sur la scène théâtrale à Londres, alors qu'il se prépare dans sa loge, une phrase récurrente est prononcée par les divers gens du spectacle qui viennent l'encourager : « C'est comme au vieux temps ». C'est-à-dire au temps glorieux du music-hall où l'on venait applaudir le jeune Charlie à tout rompre. D'ailleurs, à ce moment-là du film, alors qu'il se sait un artiste fini, Calvero n'est pas dupe : « Je passe après tout ça » (il jette un oeil au programme), « Tout le monde est si gentil avec moi ».

Cependant il veut encore donner le meilleur de lui-même : « Je ne veux pas d'échecs. » Et c'est vrai que le spectateur renoue avec les numéros classiques qui ont fait la fortune du théâtre anglais de variétés. Ainsi saisit-on l'essence même des numéros présentés. Calvero arrive sur scène en dresseur de puces : haut de forme, bottes cavalières, fouet, queue de pie, gilets à carreaux et culotte de cheval blanche. L'allure est martiale, le ton enjoué, le visage que rehausse une fine moustache jouée de ses mimiques expressives. Le champ/contrechamp dévoile une salle pleine à craquer et hilare. Le second numéro sacrifie à la pantomime musicale dans le style le plus avéré : canotier, veste noire, pull marin rayé et gilet, pantalon rapiécé, même petite moustache fine et surtout la fameuse canne. Sur la scène quasi dépouillée, Calvero accomplit une véritable pantomime musicale en chantant. Ce soir-là, il fait un triomphe : les plans généraux sur la salle mettent en relief la joie du public amateur mais le spectateur que nous sommes sait qu'il s'agit d'une évocation nostalgique d'une époque révolue et dépassée.

C'est d'autant plus émouvant qu'au début de ce film Calvero connaît un échec cuisant en se produisant dans ce numéro-là. Chaplin situe astucieusement la scène en 1890, au Royal de Birmingham, grâce à un filmage en gros plan d'un programme qui fait office de carton informatif à l'usage du spectateur : « Middlesex. Theater of Varieties ». Calvero apparaît dans le même costume avec pour seul décor une immense toile peinte représentant la mer. Il joue la même pantomime et chante sur des paroles insipides dont voici quelques couplets :

« La vie de sardine, C'est la vie que je veux Je m'ébats et badine Au fond de la mer bleue Sans peur des filets Comme un feu follet »

Sur ces premiers vers, le personnage est filmé en légère contre-plongée en plan général et fixe ce qui met en évidence la pauvreté d'un jeu quasi statique. En revanche, les contrechamps sur la salle avec mouvements de travelling latéral pointent tantôt des spectateurs dormant, tantôt blasés, tantôt occupés à bavarder entre eux. Lorsque l'on revient au plan fixe sur Calvero c'est pour cadrer une pantomime outrée accompagnée d'un rire forcé sur des paroles toujours aussi stupides :

« J'ai rêvé que j'étais une sardine . C'était l'heure du déjeuner Et je cherchais un petit appât Quand je passai Un lit de varech Sur ce lit ou plutôt dedans Se trouvait la plus jolie des morues » etc.

Le montage champ/contrechamp s'accélère pour mettre en relief l'échec du spectacle avec des changements de points de vue sur la salle : agitation, grand mouvement de foule vers la sortie, chaises vides. Calvero suit du regard cette foule qui fuit tandis qu'une voix off hurle : « Allez, mon vieux, on rentre. »

L'artiste quitte la scène : « Vous avez raison, bonne nuit. » en soulevant son canotier.

Suit la fameuse scène en gros plan du démaquillage de l'artiste. La gravité de celui-ci renvoie à cette prise de conscience d'un monde à la fois perdu et mort. Rien d'étonnant à ce que le gros plan suivant monté cut soit celui de Big Ben, d'un Londres classique et lointain dans la mémoire ! De retour chez lui, Calvero a cette phrase sans appel : « La boucle est bouclée ». Ce film est en fin de compte révélateur du détachement de Chaplin par rapport à son histoire personnelle et à l'histoire du genre. C'est le questionnement sur son propre comique qui l'intéresse et la manière novatrice qu'il convient de mettre en oeuvre. En effet, ce film insiste sur le fait que les vieilles recettes du music-hall anglais ont été complètement métamorphosées par plus de cinquante ans de recherche chaplinienne qui remettent elles-mêmes en cause, dans ce film de fin de carrière, le burlesque primitif :

« La petite forme burlesque ne manquait de rien ; mais, dans ses derniers films, Chaplin la pousse à une limite qui lui fait rejoindre une grande forme, et qui n'a plus besoin de burlesque, tout en en gardant la puissance et les signes. En effet, c'est toujours la petite différence qui va se creuser en deux situations incommensurables ou opposées (d'où la question lancinante de Limelight : quel est ce "rien", cette fêlure de l'âge, cette petite différence de l'usure, qui fait qu'un beau numéro de clown devient un spectacle lamentable ?) » ¹² ..

Mais intéressons-nous à la démarche première de Chaplin. C'est en effet dans le cinéma des origines au moment de son arrivée à la Keystone en 1913 qu'il va faire d'abord l'épreuve à l'écran de ses compétences d'artiste anglais de music hall pour se mesurer aux codes du burlesque cinématographique de cette époque-là.

b) Le burlesque dans le cinéma des origines

Si l'on reprend la définition de G. Sadoul : « *Slapstick* veut dire littéralement « coup de bâton », ce qui relie ce comique avant tout fondé sur le "gag" à la Comedia dell'arte, aux soties de notre Renaissance ou aux Turlupinades qui, à l'Hôtel de Bourgogne, préparaient la venue de Molière", l'on peut dire que la technique du "slapstick" du cinéma burlesque américain préparait la venue de Charlot. Ce comique particulier se définit dans les

¹² Gilles DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Les Editions de minuit, 1991, p. 236

premiers films par un certain nombre de traits récurrents qu'avaient inventés Hal Roach et Mack Sennett.

C'est d'abord un comique d'équipe avec des personnages grotesques bien définis : des gros et des maigres s'opposant souvent en couple antithétique, des géants et des nains porteurs du vieux mythe des luttes entre David et Goliath¹³ Ce comique est souvent un "comique de choc" : les personnages sont des fantoches, légers pantins d'histoires folles, mus par le moteur exclusif d'actions trépidantes où s'enchaînent heurts et culbutes, nuages de poussière et ballet des automobiles débridées. Les décors sont ceux de la réalité américaine quotidienne où se reconnaît le public des classes moyenne et populaire. C'est aussi un comique grossier où le récit se développe autour d'un gag unique, les personnages stéréotypés n'ayant pas de profondeur psychologique. Le seul argument des productions de la Keystone avant Chaplin est souvent la course poursuite et la majeure partie des films s'achève sur celle-ci.

En outre, les films burlesques se réalisaient au fur et à mesure de leur tournage, donc sans écriture préalable de scénario, ce qui laissait une grande latitude aux acteurs dans l'improvisation. Harold Lloyd explique¹⁴ :

« Nous ne cessons de changer l'histoire au fur et à mesure. Nous nous étions rendu compte qu'il est bien préférable, en partant d'une idée, de la transformer en cours de route. Nos scénarios étaient très, très malléables... »

Dans son ouvrage *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, 1984, M. Petr Kral souligne :

« Le secret du burlesque n'est autre que celui de la création spontanée, de l'improvisation réduisant à un minimum la distance entre l'idée créatrice et sa réalisation. Le "contenu" d'un slapstick se confond largement avec le processus même de son tournage : le cheminement où il prend progressivement corps et dont le film fini conserve le témoignage. »

Ainsi Chaplin trouve-t-il un cinéma qui favorise ce qu'il sait faire avant tout : l'art de la pantomime dont il affirme *« qu'il a toujours été le moyen de communication universel. »* Pourtant il va très rapidement imprimer sa propre conception du burlesque. Le comique d'équipe, s'il est maintenu, repose désormais sur un jeu d'acteurs précis, choisis avec soin pour leur physique et leur dimension personnelle et Chaplin tiendra à ces figures qui incarnent des caractères. Il développe le mimodrame et commence à introduire l'ironie et la satire. Dès 1914, par exemple Ben Turpin, maigre et à l'air souffreteux joue des personnages souvent opprimés ; Edna Purviance, femme idéale, pour sa beauté et sa douceur et l'amour qu'elle inspire est la compagne rêvée. En 1916, Eric Campbell représente le méchant parfait en raison de cette force de la nature qu'il affiche à l'écran. Et il impose rapidement une direction d'acteurs ferme voire autoritaire.¹⁵ Et s'il reprend l'opposition David et Goliath c'est pour approfondir son personnage de Charlot victime et martyr mais aussi suffisamment fûté pour venir à bout des colosses. Ainsi cette figure

¹³ David ROBINSON, *Charlot entre rire et larmes*, Gallimard, 1995, p. 29

¹⁴ Raymond BORDE, *Harold Lloyd*, Lyon, Premier Plan, 1968, p. 28

¹⁵ Francis BORDAT, *Chaplin cinéaste*, Editions du Cerf, 1998, p. 102

antithétique est-elle à la source de situations ou de gags encore jamais vus. Dans *Eas y Street*, 22-01-1917, Le géant Eric Campbell, terreur des quartiers mal famés londoniens, est maîtrisé par le petit homme qui lui coince astucieusement la tête dans un réverbère et l'étourdit en ouvrant le gaz.

En devenant très vite influent à la Keystone Chaplin va imposer, non sans mal, et ce dès 14, ses propres démarches cinématographiques. Ainsi, les courses poursuites se raréfient pour définitivement disparaître et quand elles sont maintenues c'est sous la forme d'une chorégraphie harmonieuse mettant en scène tous les éléments du cadre.¹⁶ Or, cette technique ne fonctionnera plus pour lui comme un trait distinctif du burlesque. Il renouvelle complètement les gags en s'efforçant à une créativité perpétuelle et crée la figure de Charlot autour de laquelle se bâtiront les récits dont les titres des films sont d'ailleurs révélateurs. Mais il apporte surtout trois dimensions nouvelles qui constituent une nouvelle approche du burlesque.

S'il conserve encore la technique de l'improvisation, il la réduit considérablement en choisissant de multiplier les rushes qu'il pourra ensuite sélectionner à sa guise au moment du montage. Il garde ainsi la spontanéité des prises tout en se réservant le choix de la meilleure. On peut affirmer qu'à partir des années 1921-1922 il met fin à l'improvisation en travaillant l'écriture de ses scénarios même s'il faut attendre 1940 - *The Great Dictator* - pour que le scénario soit complètement écrit avant la réalisation.

Il rompt également avec les habitudes de montage de la Keystone. Les films de celle-ci comprenaient en moyenne quatre-vingt dix plans et la poursuite était souvent l'alibi qui créait le rythme et le burlesque.¹⁷ Chaplin dans le film *His Musical Career*, 07-11-1914 comprend qu'il faut diminuer le nombre de plans (il en réalise vingt-sept) et rallonger leur durée. Il va lui-même travailler le montage des plans pour créer le rythme et provoquer les effets burlesques. Examinons *Mabel At The Wheel*, 18-04-1914, non réalisé par Chaplin. En une minute, nous pouvons dénombrer vingt plans assez brefs avec une action simpliste ou simplement l'entrée d'un personnage dans le champ. Le montage construit peu la narration et l'effet burlesque tiendra à la poursuite entre la moto et la voiture. En revanche, si nous pratiquons le même travail sur le film réalisé par Chaplin au sein de la Keystone : *Laughing Gas*, 09-07-1914, nous comptons seulement dix plans d'une durée plus longue pour bon nombre d'entre eux avec déjà deux soucis : celui du raccord dans le mouvement et celui de multiplier les informations et les effets de pantomimes ou de gags dans la scène filmée en plan large où, cette fois-ci, l'oeil du spectateur se déplace constamment. Le même constat peut se faire sur un film de la Keystone encore : *Getting Acquainted*, 05-12-1914. En quatorze plans, Chaplin brosse un portrait des trois personnages dont il esquisse le caractère en mettant en valeur le jeu d'acteurs et, par l'enchaînement des plans qui font alterner un extérieur « parc » et un intérieur « café » il élabore un début de narration sur le mode du vaudeville. Lorsqu'il réalise pour la compagnie Essanay, il affine cette technique pour privilégier la pantomime de l'acteur sur une durée encore plus longue des plans. Par exemple, il lui suffit de six

¹⁶ *Ibid.*, p. 107, 108

¹⁷ Francis BORDAT, *Chaplin cinéaste*, 1998, chapitre 6

plans en une minute dans *The Champion*, 11-03-1915, pour jeter les prémices de la comédie burlesque dans le milieu de la boxe en travaillant la gestuelle des acteurs et leurs déplacements dans le champ. Charlot excelle dans le jeu comique et provoque les situations de conflit avec les autres personnages. Ainsi, dans un même plan, se succèdent des actions variées qui construisent la narration, accentuent la pantomime drôle et dessinent des caractères.

Enfin il accorde plus d'importance aux éléments dramatiques pour structurer les oeuvres et invente alors un burlesque tendre et sentimental. Une poésie subtile nuance la comédie réaliste. Charlot se métamorphose au fil des courts métrages et ce, dès 1915, où "the tramp" mêle au franc comique des envolées lyriques voire romantiques et déjà des accents tragiques. Ceci fera l'objet d'études ultérieures dans les chapitres suivants.

Pour mieux saisir le travail que souhaite accomplir Chaplin dans sa compréhension personnelle du burlesque nous pouvons nous attarder, à notre sens, sur un film assez révélateur de ce que Chaplin trouve en arrivant aux Etats-Unis comme art cinématographique et ce qu'il en pense ou ce qu'il en fait. Il s'agit d'un film de la Mutual, *Behind The Screen*, 13 septembre 1916.

Selon nous, celui-ci est un exemple chez Chaplin de l'énonciation cinématographique telle que la définit Christian Metz dans *L'énonciation impersonnelle* ou le site du film :

« C'est l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte -ici d'un film- nous parlent de ce texte comme d'un acte. »

Ce court métrage, où Chaplin joue le rôle d'un accessoiriste novice, brave mais provocateur en toute candeur, inscrit le dispositif cinématographique comme espace du film et met en abyme une double conception du filmique dont il se détache déjà ou du moins qu'il critique habilement. En effet, deux plateaux de cinéma, qui pourraient être ceux-là mêmes où il a été engagé pour tourner, servent de décors uniques pour la totalité du filmage. A maintes reprises, dans ses déambulations maladroitement machinistes d'un plateau à l'autre, il heurte ou renverse la caméra posée sur un pied devant un opérateur qui s'efforce de réaliser des plans. C'est donc bien de cinéma qu'il s'agit et non pas de scène de théâtre. Que filme-t-on ? Un premier carton et des costumes informent le spectateur que l'on tourne un "drame historique" sur l'un des plateaux tandis qu'un second carton nous avertit qu'un "drame moderne" occupe l'autre plateau. Dans un cas comme dans l'autre Chaplin nous signifie que ce n'est pas ce genre de film qu'il entend réaliser.

Sur le plateau du film historique il sème la zizanie en renversant les accessoires et en empêchant le tournage. Le propos est clair : ce genre cinématographique en costume d'époque, éloigné des réalités contemporaines et encore proche des spectacles de théâtres est inapte à rendre compte des vicissitudes urbaines de son temps. Chaplin ne fera en aucun cas concurrence à Cecil B. De Mille et jamais il ne filmera des sujets historiques même s'il a eu quelques velléités d'incarner un Jésus-Christ et un Napoléon sans donner suite. Il l'avait d'ailleurs déjà clairement signifié dans son premier film à la compagnie Essanay : *His new Job*, 01-02-1915, qui est une satire du cinéma historique. Il s'y moquait en particulier de deux films historiques qui avaient eu un grand succès en 1914 : *Le roman d'un roi* et *La rançon d'un trône* interprétés par James Hackett et mis en scène par Hugh Ford.

Sur le plateau du "drame moderne" il se passe deux événements importants qui retiennent l'attention. D'abord, la mise en scène simpliste qui exploite le gag archi-connu de la tarte à la crème, sous la direction agitée d'un metteur en scène sous pression, entraîne immédiatement le départ d'un acteur qui quitte furieux le plateau après avoir reçu en pleine face deux tartes à la crème de suite. Le carton qui explicite son retrait de l'action est on ne peut plus éloquent : « Vous portez atteinte à ma dignité d'acteur. »

Là encore Chaplin explicite son point de vue : il ne retiendra pas comme gag fondamental du burlesque l'échange de tartes. En outre, pour lui, le jeu d'acteur est trop sérieux pour réduire celui-ci à ce type de comportement simpliste. L'acteur doit développer au contraire avec rigueur un véritable art de la composition. On sait combien il était exigeant avec les acteurs qu'il engageait et la maîtrise intense qu'il attendait d'eux.

Une fois l'acteur dépité parti, Chaplin accepte naïvement le rôle mais agite rapidement un mouchoir blanc en signe d'arrêt des hostilités crémeuses. Signal révélateur pour mettre fin à un gag éculé et sans dimension comique : trop, c'est trop ! Sans compter que les deux tournages finissent par s'annuler puisque les tartes à la crème franchissent l'espace des deux plateaux et rendent toute réalisation impossible. Il semble bien qu'il y ait là une réfutation en règle d'un certain cinéma d'alors : ce n'est pas dans ce sens que Chaplin escompte travailler. Il bâtira de vraies histoires qui engagent l'homme par rapport à la vie et par rapport à autrui. Fini les pantalonades creuses ! D'ailleurs le film s'achève dans l'explosion magistrale des studios qui disparaissent sous les effets dévastateurs de la dynamite. Chaplin inscrit la mort d'un genre de cinéma qui ne l'intéresse pas.

En revanche ce film inscrit, nous dirons comme en creux, les éléments pertinents d'une pantomime efficace qui permet à l'acteur de dynamiser l'action et de provoquer le rire. Quelques plans du court métrage permettent de saisir ce que travaille déjà Chaplin. Il exploite des gags nouveaux comme celui où en plan d'ensemble il se transforme en homme - hérisson accumulant les chaises sur son dos, comme ceux où les objets se déplacent seuls ou sont détournés de leur usage d'accessoires historiques. C'est le heaume qui sert à se cacher lors de la pose repas pour éviter les odeurs nauséabondes du croqueur d'oignons, c'est la manette - préfiguration de celle de *Modern Times*- qui actionne la trappe magique (souvenir du cinéma - illusion de Méliès) et qui devient l'outil de torture qui coince la tête de l'acteur tombé dans la fosse. Mais nous irons plus loin : en contrepoint du réalisateur excité et inefficace dans sa direction d'acteur, l'acteur Chaplin livré à lui-même impose au film un rythme en déclenchant les situations, en orientant les actions et en compliquant le jeu. Ainsi, la scène de la tarte à la crème ne devient-elle comique et efficiente que lorsqu'il jette par surprise la dernière à la face du réalisateur, le condamnant alors à l'impuissance définitive. Il se substitue à lui littéralement à ce moment-là du film, composant par ses coups en vache et sa propre pantomime un scénario à sa guise.

Si ce film nous paraît déjà être en 1916 une véritable réflexion sur ses propres films depuis environ deux ans qu'il s'est engagé dans le cinéma, il convient de s'interroger sur ce que Mack Sennet produisait au moment de l'arrivée de Chaplin dans ses studios puisque ce dernier va d'abord être au service de la compagnie en tant qu'acteur avant de s'investir lui-même comme réalisateur/collaborateur puis d'endosser seul les responsabilités de la mise en scène.

2 - Chez Mack Sennett. La trouvaille de Chaplin : création de la figure

Lorsque le 2 février 1914 Chaplin joue dans son premier film *Making a Living*, dont la réalisation est assurée par Henry Lehrman, ce n'est pas encore Charlot que le spectateur découvre avec sa défroque habituelle. Physiquement, c'est une silhouette de dandy qui s'offre à nous : longue redingote dans le style du XIXème, chapeau haut de forme et porte - monocle, superbe lavallière et bacchantes à la gauloise. Le personnage affiche un air morgue voire cynique de gentleman élégant mais peu scrupuleux. Journaliste mondain sans travail il provoque le rédacteur en chef par des gestes déplacés, vole le scoop au reporter en chef, flirte avec les dames qu'il rencontre et se tire admirablement déjà des situations les plus incongrues. Cette farce burlesque du cinéma comique américain des origines qui brosse une histoire grossière où les personnages sont les jouets de situations grotesques voit apparaître à l'écran Charlot introduisant sa propre pantomime acquise à la compagnie Karno. Elle se développe sur deux registres qui hanteront la carrière ultérieure de celui-ci.

D'une part, l'acteur outre le trait de ce personnage arriviste et dédaigneux, brutal et sans vergogne dont il raffine les allures aristocratiques et les poses mondaines - comment ne pas voir là en germe l'irrésistible *Monsieur Verdoux* de 1947 ? - ; d'autre part, on pressent le pauvre hère à qui la société ne fait pas de cadeaux et qui cherche tous les expédients possibles pour se tirer d'affaire. Ce premier film semble révélateur du jeu d'acteur remarquable qui impose déjà un style de pantomime bien particulier par rapport à ce qui se fait à la Keystone et laisse poindre la dimension psychologique ambiguë de Charlot.

Chaplin a eu d'emblée l'idée de caractériser son personnage par un costume, comme autrefois le faisait sur le théâtre la Comedia dell' Arte. Ainsi le spectateur pourrait-il saisir sur l'écran immédiatement la silhouette signifiante au milieu des autres. Charlot en tant que tel est apparu dans le film du 7 février 1914 : *Kid's Auto Race At Venice* .

La trouvaille de Chaplin est sans précédent et stigmatise à tout jamais le personnage dans le rôle du Tramp. Voici ce qu'il écrit dans *My Autobiography* :

« I thought I would dress in baggy pants, big shoes, a cane and a derby hat. I wanted everything a contradiction : the pants baggy, the coat tight, the hat small and the shoes large. I was undecided whether to look old or young, but remember Sennett had expected me to be a much older man, I added a small moustache, which, I reasoned, would add age without hiding my expression. »

Or, très vite Chaplin a conscience que cette nouvelle enveloppe qu'il s'est donnée a des répercussions majeures sur ce qu'il va être à l'écran. En endossant ce costume fait de bric et de broc, il endosse du même coup une personnalité tranchée par rapport aux autres comédiens de la Keystone et à ceux du burlesque en général. La défroque sculpte un nouveau personnage comique que le spectateur reconnaîtra comme singulier et porteur de signes qui lui appartiendront en propre. Dans *My Autobiography*, il se rappelle :

« (...) the moment I was dressed, the clothes and the make-up made me feel the person he (The Tramp) was. I began to know him, and by the time I walked onto the stage (at Keystone) he was fully born...Gags and comedy ideas went racing

through my mind. »

Ainsi lie-t-il le développement de son jeu d'acteur à cette transformation. Les avatars du personnage nouveau peuvent naître et fort rapidement son besoin de réaliser des scènes à sa mesure se fait sentir. Deux mois plus tard, le 27 avril 1914, il réalise avec Mabel Normand son premier court métrage : *Caught in a Cabaret*, puis en cavalier seul le 4 mai 1914 il conçoit le scénario de *Caught in the Rain* et le tourne.

En 1923, Chaplin insiste encore sur la signification symbolique de cette silhouette de Tramp alors qu'il a déjà tourné plus de cinquante films depuis *Kid's Auto Race*. Il n'ignore pas que Charlot a été d'emblée au coeur de son écriture cinématographique tant dans le jeu de l'acteur que dans l'élaboration, la construction et le filmage de ces courts métrages :

« That costume helps me to express my conception of the average man, of myself. The derby, too small, is a striving for dignity. The moustache is vanity. The tightly-buttoned coat and the stick and his whole manner are a gesture toward gallantry and dash and "front". He is trying to meet the world bravely, to put up a bluff, and he knows that too. He knows it so well that he can laugh at himself and pity himself a little. » (Huff 1952,17)

La création de cette figure originale engage dès 1914 la démarche cinématographique de Chaplin. C'est ce que nous proposons d'étudier dans le chapitre suivant.

Traductions

· Page 37

« Je me dis que j'allais mettre un pantalon trop large, de grosses chaussures et agrémenter le tout d'une canne et d'un melon. Je voudrais que tout fût en contradiction : le pantalon exagérément large, l'habit étroit, le chapeau trop petit et les chaussures énormes. Je me demandais si je devais avoir l'air jeune ou vieux, mais me souvenant que Sennett m'avait cru plus âgé, je m'ajoutai une petite moustache qui, me semblait-il, me donnerait quelques années de plus sans dissimuler mon expression. » (My Autobiography, Ch. Chaplin.)

· Page 38

« [...] dès l'instant où je fus habillé, les vêtements et le maquillage me firent sentir ce qu'il était. Je commençai à le découvrir et lorsque j'arrivai sur le plateau, il était créé de toutes pièces [...]. Des gags et des idées comiques se pressaient dans ma tête. » (Ibid.) « Le costume m'aide à exprimer ma conception de l'homme moyen, de moi-même. Le melon trop petit est un effort pour la dignité. La moustache est vanité. La veste boutonnée serrée et la badine et toute sa tenue sont une posture de la galanterie, une façade, une touche. Il essaye de rencontrer vaillamment le monde, de bluffer, et il le sait aussi. Il le sait si bien qu'il peut rire de lui et avoir un petit peu de pitié pour lui-même. » (Huff, 1952)

CHAPITRE II. COMMENT *CHAPLIN* EBAUCHE-T-IL *CHARLOT* DANS LA PERSPECTIVE BURLESQUE ?

1 - Une figure vivante de l'énonciation : Charlot. Mise en scène de la figure et rôles.

Chaplin, par sa formation, sait se donner en spectacle ; il connaît déjà ce qui fait rire et pleurer en raison de ses dons d'observation du monde et des comportements humains qu'il a hérités de sa mère. C'est pourquoi le jeu devant ou avec la caméra ne lui posera pas de problème.

Si nous revenons au deuxième film où joue Chaplin, *Kid's Auto Race At Venice* du 7 février 1914, dans lequel nous venons de voir qu'il revêt pour la première fois son costume de Tramp, nous découvrons qu'il ne s'est pas contenté d'apparaître à l'écran mais qu'il va imaginer un jeu qui lui permettra de s'afficher et de gagner la vedette. Deux idées originales président à la réalisation de cette farce burlesque. D'une part, la mise en abyme du dispositif cinématographique où une caméra factice opère à la manière d'un reporter d'actualités : c'est bien une course d'autos pour enfants à Venice que l'on est venu filmer. C'est déjà signifier au spectateur qu'il est en position de voyeur puisqu'il participe en direct au filmage de la scène : on lui dévoile les ficelles, on le met dans le secret. Mais, d'autre part, Chaplin saisit l'occasion d'imposer son personnage de Charlot en lui faisant occuper le cadre : le sujet du film n'est plus alors la course mais la pantomime d'un vagabond qui nargue son monde en jouant constamment les trublions ! Son image monopolise le champ cinématographique avec une variation intéressante de l'échelle des plans.¹⁸ Le spectateur découvre Charlot sous toutes ses coutures, si j'ose dire, qui use habilement des ressorts de la pantomime apprise autrefois dans les tournées anglaises. Dans *Chapliniana*, volume I 1987, M. Harry M. Geduld met en relief cette attitude provocatrice de l'acteur qui force l'attention du spectateur : « *"Look at me, Me, Me !"* is the recurrent theme of Charlie's insatiable scene-stealing. Approaching the camera, he suddenly makes us realize that we are seeing him through the eye of the cameraman. »

Dans cette même réalisation, Charlot laisse poindre le double registre sur lequel il va se construire par la suite. Un petit homme pétulant et insolent qui déjà joue de sa canne de jonc avec malice, qui feint une assurance à toute épreuve en donnant un coup de talon dans sa cigarette, qui marche en canard et nargue par ses poses tout un chacun, échappant sans cesse aux situations les plus périlleuses. Mais aussi un pauvre hère, au costume délabré et à l'air fugitivement triste qui finit ici par être rejeté hors-champ.

Cette double appropriation de soi, qui situe d'emblée le spectateur dans une vision

¹⁸ F. BORDAT, *op.cit.* Chapitre 4

complexe du personnage, induit la question des rôles que Chaplin doit concevoir pour Charlot afin de faire de lui cette figure vivante d'énonciation que nous adopterons dans sa dualité.

a) Charlot employé, Charlot vagabond

Chaplin va donner de plus en plus d'ampleur à la figure du tramp puisqu'elle va être fondatrice de son écriture cinématographique. Dès l'année 1914, à la Keystone, la production cinématographique est fructueuse et pour la majorité, réalisée par Chaplin lui-même. Trente cinq films, soit quasiment le tiers des films ! Quels sont les rôles les plus significatifs du personnage. D'une part, il convient d'analyser Charlot seul, ses emplois dans la société et d'autre part de consacrer une analyse attentive à la figure récurrente du double.

Charlot apparaît dans l'exercice de petits métiers qui sont plus des expédients que de véritables professions. Il les exerce épisodiquement, entre deux mises à la porte. Deux aspects sont à considérer : d'une part les emplois eux-mêmes et ce qu'ils signifient sur l'insertion du personnage dans la réalité urbaine du temps, d'autre part la prédilection pour l'errance, pour la figure centrale du vagabond.

Les emplois

| | |
|--|---------------------------------------|
| Journaliste par hasard | <i>Making A Living</i> |
| Garçon de café ou d'hôtel | <i>Caught In A Cabaret</i> |
| | <i>The Rink ; Sunnyside</i> |
| Homme de ménage | <i>The Bank</i> |
| Marchand ambulant | <i>Between Showers</i> |
| Apprenti-peintre | <i>Work</i> |
| Apprenti- vitrier | <i>The Kid</i> |
| Apprenti-maçon | <i>Pay Day</i> |
| Apprenti - boulanger | <i>Dough And Dynamite</i> |
| Paveur | <i>The Fatal Mallet</i> |
| Employé de boutique | <i>The Floorwalker</i> |
| de magasin, de banque | <i>The Pawnshop.</i> |
| Assistant-dentiste | <i>Laughing Gas</i> |
| Eboueur | <i>City-Lights</i> |
| Concierge | <i>The New Janitor</i> |
| Garde-malade | <i>His New Profession</i> |
| Déménageur | <i>His Musical Career</i> |
| Pompier | <i>The Fireman</i> |
| Policier | <i>Easy Street</i> |
| Marin | <i>Shanghaied</i> |
| Soldat | <i>Shoulder Arms</i> |
| Boxeur | <i>The Knock Out ; The Champion</i> |
| Chercheur d'or | <i>The Gold Rush</i> |
| Pasteur | <i>The Pilgrim</i> |
| Machiniste | <i>Behind The Screen</i> |
| Artiste : musicien, clown, comédien, peintre | |
| | <i>A Film Johnie</i> |
| | <i>The Property Man</i> |
| | <i>The Face On The Bar-room Floor</i> |
| | <i>The Masquerader</i> |
| | <i>His New Job</i> |
| | <i>The Vagabond</i> |
| | <i>Behind The Screen</i> |
| Voleur ou bandit | <i>The Circus</i> |
| | <i>Police</i> |
| | <i>The Adventurer</i> |

L'insertion dans la réalité urbaine

Si l'on considère les emplois occupés par Charlot, et ce, toujours temporairement, nous pouvons avancer les analyses suivantes. Ils représentent un éventail important d'activités exercées au bas de l'échelle sociale ou dans des sphères marginales¹⁹. Ce sont généralement des métiers manuels qui demandent le sens du concret et de la débrouillardise. Ils sont parfois la marque de milieux miséreux qui vivent d'expédients : il

en est ainsi du motif récurrent de la boxe qui faisait miroiter à l'époque au milieu des petits voyous des gains rapides et conséquents et des espoirs de promotion sociale. Or, Charlot boxera pour se sortir de situations financières catastrophiques. Ces petits métiers sont essentiellement exercés en ville. Ce n'est pas le monde rural qui intéresse Chaplin, mais l'insertion du tramp en milieu urbain. Comment un itinéraire de vagabond peut-il se construire dans un tissu urbain qui le situe systématiquement à la marge ? Si le tramp accepte momentanément un petit boulot pour survivre, il instaure un type de rapport particulier au travail qu'il subit plutôt qu'il ne choisit.

C'est pourquoi il aborde le travail en dilettante en en métamorphosant les aspects rébarbatifs et sérieux créant une atmosphère de jeu comme pour conjurer le mauvais sort qui le frappe. Il développe un climat burlesque en adaptant une pantomime à chaque situation laborieuse. Par exemple, la salle de cabaret devient piste de danse où il valse avec les plats, le ring le lieu idéal d'une chorégraphie endiablée, le grand magasin espace fantasmagique où il patine et s'approprie les marchandises gratuitement. Charlot joue en permanence pour s'éviter de travailler : les gags naissent pour subvertir les contraintes et faire passer le temps. En toutes circonstances il tourne en dérision ce qu'on lui commande de faire et privilégie sa paresse, sa rêverie, sa fantaisie. Il apparaît donc très clairement que Charlot refuse une insertion sociale qui passe par l'aliénation de sa personnalité, par le travail qui dépossède l'homme de sa créativité. C'est ce rejet viscéral qui offre à Chaplin un champ d'investigation neuf du burlesque.

Les films présentent toujours des situations de travail momentanées, uniquement acceptées parce qu'elles permettent de survivre un temps. Mais elles sont traitées sur le mode de l'enchaînement des gags et de situations cocasses avec une utilisation ludique des outils ou des objets, ce qui sera étudié ultérieurement. Or, elles sont très vite rejetées ou abandonnées puisqu'elles portent atteinte à l'unité du personnage qui se sent dépossédé de lui-même. C'est à ce point sensible que Charlot ne quitte jamais de lui-même les insignes vestimentaires du vagabond et lorsqu'on l'y oblige, comme par exemple quitter son melon sur le ring de boxe, c'est avec bien des réticences qu'il l'abandonne pour quelques minutes. En fait, ce qui retient l'attention, c'est celui qui erre entre deux petits boulots.

L'errance

La figure la plus importante est celle du miséreux, du tramp déclassé qui erre toujours en quête de petits boulots ou d'aventures sentimentales, ballotté par le hasard. Elle élabore l'unité du personnage, sa cohérence. Charlot est l'homme de la rue par excellence, celui qui habite le paysage urbain, en proie aux vicissitudes de l'existence, vivant d'expédients mais dynamique devant l'événement fâcheux, inventif et rageur pour tenter de vaincre un destin hostile. Dans *Twenty minutes of Love*, 20-04-1914, non seulement il porte le vêtement définitif du vagabond mais il endosse ce rôle que l'on retrouvera de film en film, soit de manière ponctuelle, soit de manière constante. La posture du malheureux que l'on

¹⁹ Jean MITRY, *Charlot*, Paris, Editions universitaires, 1957, p. 87. « Car Charlot est aussi déplacé parmi les pauvres et les miséreux que parmi les gens de la "haute" ou de la bourgeoisie. Loin d'être un vagabond, au sens social du mot, c'est un déclassé, mais qui le serait sur tous les plans: moral, social, psychologique et métaphysique. »

a jeté à la rue est une figure emblématique de Charlot. Elle se double souvent de celle du vagabond amoureux dans les parcs de la ville.

Sa vraie insertion se trouve là, dans la conquête d'un espace urbain ouvert où il teste sa capacité d'adaptation aux situations les plus imprévues et exerce sa liberté. Il n'obéit qu'à lui-même et n'a de compte à rendre à personne, il agit à sa guise et dans l'instant. Pourtant, Chaplin donne une épaisseur et une ambiguïté à son personnage qui enrichissent la figure en la complexifiant. A maintes reprises en effet la figure du double apparaît et pose problème.

b) Charlot et son double²⁰

Deux figures de double rendent le personnage de Charlot moins transparent et complexifie son rapport au monde. D'une part celle qui fonctionne sur le symbole de l'androgynie, d'autre part celle qui relève du "*cas étrange de Dr Jekyll et M. Hyde*".

Attachons-nous à la première en rappelant les films où elle est mise en scène. Il s'agit de :

- *A Busy Day* 07-05-1914
- *The Masquerader* 27-08-1914
- *A Woman* 12-07-1915

Le burlesque fonctionne ici sur le goût du travestissement. Charlot profite de situations amoureuses scabreuses pour se déguiser en femme, ne craignant pas de mettre en pleine lumière sa nature féminine en jouant les coquettes et les séductrices²¹. Le comique de situation est souvent savoureux puisque Charlot-femme devient l'objet des désirs masculins et en reçoit les différents hommages. Le spectateur se trouve confronté à un personnage plus complexe qui endosse des comportements et des attitudes qui étaient pour le moins très régulés moralement par la société des années 14. Autant dire que Chaplin a de l'audace en dédoublant sa créature ! Mais il sait aussi lui donner des rôles qui dévoilent fugitivement une homosexualité latente. Le jeu comique s'enrichit d'une dimension jusque là inexplorée.

Ce que nous avons appelé le "*cas étrange de Dr. Jekyll et M. Hyde*" fait l'objet de quatre réalisations avant de devenir un trait constitutif de l'esthétique chaplinienne :

- *His Prehistoric Past* 07-12-1914
- *A Night In The Show* 20-11-1915
- *The Floorwalker* 15- 05-1916
- *The Idle Class* 25- 08-1921

Curieuse transformation en effet que Chaplin fait subir à son personnage à l'intérieur d'un

²⁰ Julien SMITH, *Chaplin*, Great Britain, Colombus Books, 1986, p. 56,57.

²¹ Jean MITRY, *Charlot ou la fabulation chaplinesque*, p. 45

même film. Le double masculin qu'il construit engendre le trouble du spectateur puisque Charlot incarne tantôt l'homme du monde, tantôt le pauvre hère et provoque des symétries troublantes, des ressemblances de comportements équivoques. Alors qui est au fond Charlot ? Si l'on s'attarde sur le double inquiétant de *The Idle Class*, tout concourt à déstabiliser le spectateur. D'abord l'architecture des décors travaillée dans le sens de la symétrie troublante. Ensuite, les multiples montages parallèles s'ils font apparaître au début du film deux personnages à la ressemblance étrange, bien que vêtus différemment et appartenant à deux classes sociales différentes, finissent par brouiller complètement les cartes. Non seulement les deux hommes possèdent des traits de caractère et de comportement identiques mais ils finissent par se substituer l'un à l'autre à la faveur d'un carnaval. Charlot qui est vêtu de sa défroque habituelle est pris pour le maître de maison déguisé et remplit son rôle à sa place. Le burlesque se fondant sur une situation inattendue pose la question de l'identité.

C'est à partir de cette figure de substitution, autre avatar du double, que Chaplin entraîne son personnage dans les épreuves de la société, au sens où il peut s'essayer à différentes postures sociales. Charlot prenant la place d'un autre, délibérément ou non, circule à travers les deux classes sociales - celle des nantis et celle des déshérités, ou si l'on se place d'un point de vue plus politique celle des dominants et celle des dominés -. Or, il est remarquable que c'est toujours Charlot le démuné qui, par de curieux concours de circonstances, se voit projeté dans les sphères des puissants. Cela sert différemment l'écriture cinématographique du réalisateur. C'est d'abord une source féconde de situations comiques puisque le personnage visite un univers dont il ignore les codes sociaux les plus élémentaires. Il apporte alors une fraîcheur et une créativité spontanée dans un monde guindé voire cynique. Riche malgré lui et noceur par hasard il transforme une soirée mondaine masquée en mascarade ou une garden party en pugilat ; au cabaret il devient clown en singeant les comportements de la high society. Lorsqu'il prend la place du chef de rayon dans *Floorwalker*, il virevolte entre les rayons, arrose les fleurs des chapeaux, joue avec l'escalier mécanique, séduit les clientes et tire la barbe aux raseurs.

La parodie pure et simple trouve sa plus large expression dans un film curieux *His Prehistoric Past*. Chaplin se sert du rêve de sa créature endormie sur un banc pour lui construire un passé glorieux de chef de tribu préhistorique. Celle-ci usurpe le pouvoir du roi en l'éliminant comme au théâtre de Guignol. Ce vagabond dépenaillé s'octroie une royauté de pacotille que souligne la mise en scène : bien que chef, vêtu de peaux de bête et arborant une massue, insigne du sceptre, il conserve son ridicule chapeau melon et ses croquenauds et il joue au roi en manifestant outrancièrement son pouvoir. Bouffi d'orgueil, il manie la massue à grands coups de moulinets au risque de s'assommer et marche sans vergogne sur les corps prosternés des jeunes femmes de son harem. Situation grotesque qui dégonfle les formes du pouvoir par la force et la bêtise. Mais situation reproduite dans la dernière scène où c'est le policeman qui réveille notre vagabond de la même manière en le menaçant de sa matraque, massue moderne emblématique du pouvoir de la société.

Il apparaît que par cette farce grossière Chaplin, dès 1914, a compris que le cinéma pouvait aller au-delà du divertissement simple à la M. Sennett et qu'il convenait d'exploiter une veine critique. Cette plasticité de son personnage lui permettra de poser de façon

aiguë l'ambiguïté fondamentale de l'homme pris dans le jeu social. Charlot assume d'une certaine manière ses fantasmes de pouvoir mais redevient très vite le pauvre hère que l'on plaint et que le réalisateur sauve. Ainsi cette figure du double qui joue sur l'ambiguïté de la substitution est-elle encore plus complexe qu'il n'y paraît. Inscrite au cœur d'une des démarches cinématographiques de Chaplin elle enrichit le concept de burlesque d'une dimension tragique. M. Hyde guette toujours en chacun de nous Dr. Jekyll et Charlot cynique, nimbé de réussite, pourrait bien être à l'affût du Charlot tendre et compatissant. Chaplin explicite ses hantises en se dupliquant dans son personnage. Ainsi est-il à la fois l'autre et lui-même, semant la confusion dans l'esprit de celui qui regarde. Il est tour à tour victime et bourreau ce qu'il rend filmiquement en faisant jouer deux rôles antithétiques par un seul acteur - lui-même en l'occurrence -, mais aussi en multipliant les montages parallèles et les situations symétriques. Plus troublant encore est le fait que les deux figures endossent souvent les mêmes faiblesses d'un rôle à l'autre, seul le degré de perception du spectateur varie grâce à sa position distanciée ce qui lui permet de percevoir les nuances du réalisateur sur le travail des quiproquos par exemple.

Mais Chaplin pose aussi implicitement la question de l'humanisation des rapports humains. Le vagabond provisoirement détenteur du pouvoir l'utilise pour apporter plus de fantaisie ou pour soulager ses semblables de la misère morale ou matérielle, du « désamour ». Nous analyserons les dimensions que prend cette symbolique du double dans les réalisations ultérieures au moment du parlant

2 - Charlot et son rapport aux autres

A. Bazin ²² écrit :

« La mise en scène de Chaplin n'est que l'extension, à la caméra, au découpage, au montage, du jeu de Charlot(...). On ne saurait concevoir dépendance plus étroite du "fond" et de la "forme" ou, plutôt, confusion plus parfaite. »

C'est bien, à notre sens, ce qu'impose d'emblée Chaplin avec la dimension propre qu'il confère à son personnage. D'ailleurs celui-ci en a parfaitement conscience :

« Je suis hors de l'ordinaire, je n'ai pas besoin d'angle de prise de vues hors de l'ordinaire. »

En effet, il est classiquement admis par les critiques que la conception même du personnage de Charlot et les rôles qu'il remplit constituent bel et bien le fond de l'écriture cinématographique de Chaplin dans une perspective de rénovation du burlesque. D'abord celui-ci est stigmatisé au sens où il est présent à l'écran sous la défroque du tramp et sera saisi comme tel par le spectateur. Sa dimension comique s'affiche insolemment : allures reconnaissables à tous les coups, comme la marche en canard avec les grandes savates, pointes en dehors, les dérapages contrôlés sur un pied à l'angle des rues ou dans les situations périlleuses telles que patiner au bord d'un trou, les coups de pied à la lune pour narguer le destin, les airs désabusés dans les situations critiques en tirant effrontément sur un méchant mégot, les courses imprévisibles, les coups en vache, les niches, le sens de l'esquive et celui de l'éclipse. Charlot incarne bien l'esprit vif et fûté, la débrouillardise

²² André BAZIN- Eric ROHMER, *Charlie Chaplin*, Edition Ramsay Poche Cinéma.

du vagabond en bute à l'ordre et à la méchanceté du monde normé et installé. La situation même de Charlot renforce cet aspect ludique et « farcesque ». Pour notre part, nous considérons que le rapport que le tramp entretient avec les autres est fondamental dans l'élaboration de ses postures filmiques. L'égoïsme de Charlot ou mieux, le fait qu'il considère la vie comme un désir au lieu de lui donner un sens dans le tissu social implique des mises en scène ouvertes sur une base de scénario à peine esquissée. Au centre de toute action, il focalise les lignes de force du cadre et définit l'espace des protagonistes. Son rapport aux autres, à la fois fait de recherche de contact et de fuite concentre l'acte filmique sur la dépense de Charlot dans le cadre. Nous allons nous intéresser, d'une part aux rapports qu'il entretient avec la hiérarchie et les patrons, d'autre part à ceux qu'il éprouve dans sa confrontation avec l'ordre qu'incarnent les flics et parfois l'armée.

a) Charlot, la hiérarchie et les patrons ²³

Dans les films des années 14 à 18 le personnage vit des situations souvent de pauvre hère, d'apprenti en mal de travail, marginalisé. Lorsqu'il exerce un "petit" métier, il est toujours exploité et victime des mesquineries ou des méchancetés du patron qui l'emploie. On le traite comme une bête de somme. Contraint aux tâches les plus serviles il est souvent battu et fustigé. A cet égard, le film *Work*, 21-06-15, est très révélateur. Il s'ouvre sur un plan d'ensemble d'une rue encombrée. Plein cadre : Charlot attelé à une charrette de peintre, tirant comme un âne et fouetté par le maître confortablement installé. C'est l'image emblématique du vagabond exploité ! Comment ne pas penser au couple Didi-Pozzo de *En attendant Godot* de Beckett. Un plan oblique étonnant où le couple antithétique patron-esclave occupe tout le champ insiste métaphoriquement sur la dureté du destin du tramp. La dégringolade dans la pente est mimée plusieurs fois. Charlot lutte désespérément pour aller de l'avant au propre comme au figuré.

« Jeté dans le siècle de la foule, du collectif et du standard, Charlot va mettre tout en oeuvre pour demeurer soi, c'est-à-dire mener une lutte tour à tour ouverte, sournoise, habile, pour ne pas se laisser absorber par le flot, pour ne pas disparaître. Ainsi ses mésaventures, ses déboires, ne sont que les conséquences de sa perpétuelle insoumission. » ²⁴

Ce type de situation est récurrent. Alors que Charlot est contraint de se lever pour aller travailler (*Sunnyside*, *Pay Day*, *The Fireman*, *A Dog's Life*, *Shoulder Arms* etc.), le réalisateur multiplie les plans où son personnage résiste pour jouir de son lit et de son sommeil. Cette résistance passive aux horaires du monde du travail se retrouve dans sa fantaisie pour accomplir les tâches qu'on lui donne. Tandis que les autres se soumettent, lui, multiplie les bévues : il oublie l'heure de l'embauche (*The Pawnshop*, *City Lights*), il se dépense en de très nombreux gestes vains au lieu d'exécuter efficacement ce qu'on lui impose - à maintes reprises, Chaplin établit un déséquilibre entre les nombreuses scènes

²³ Marcel MARTIN, *Charlie Chaplin*, Cinéma d'aujourd'hui- Seghers / Adolphe NYSENHOLC, *Charles Chaplin ou la légende des images*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 73-74.

²⁴ Pierre LEPROHON, *Charles Chaplin*, op. cit., p. 247-248

consacrées au jeu, à l'insouciance et les rares prises centrées sur l'activité laborieuse -. Et souvent, celles-ci débouchent sur un plan qui les annule. Ainsi en est-il de la séquence dans *Modern Times* où Charlot met à flots un bateau en chantier. Il agit à contretemps des autres, fait mine d'obéir, donne de coups ou fuit quand le danger de se faire embrigader est trop imminent. *Modern Times* qui est le film qui renvoie le plus à une vision excessivement normée du monde du travail est aussi celui où Charlot excelle dans la dérision et le grain de folie.

En outre, pour signifier cette rébellion, Chaplin varie les postures comiques de son personnage et les prises de vue insolites. Gros plans sur le visage qui souffre, sur le derrière botté copieusement, changements rapides de point de vue et montage cut des situations qui explicitent les vicissitudes de Charlot acculé à accomplir de multiples labeurs. Et c'est précisément cet aspect qui nous écarte de la position de Bazin, évoquée précédemment, pour aller dans le sens de celle de M. Bordat :

« Quand Chaplin prendra en charge la réalisation, on comprendra que ce n'est plus à l'acteur de servir la caméra, mais à la caméra de servir l'acteur. »²⁵

La pantomime du travail subi enrichit le burlesque d'une dimension critique et contraint Chaplin à l'invention filmique. Les patrons n'acceptent pas son inefficacité, son manque de savoir-faire, son inaptitude à réaliser les ouvrages qu'on lui demande, son mépris des règles et des ordres donnés, son irrespect des horaires. C'est vrai qu'il se lasse très vite des obligations qu'on veut lui imposer. Le plus souvent sa hiérarchie directe est incarnée par des contremaîtres à la carrure et à la taille impressionnantes qui dominent physiquement l'être malingre qu'est Charlot. Le filmage en plan moyen ou en gros plan avec des effets souvent de surcadre renforce cette idée de domination du fort sur le faible. En outre, le thème de l'exploitation est constant et se développe sur deux plans. D'abord, celui de la domination physique où le plus fort qui détient le pouvoir use de son corps menaçant pour intimider et exercer son autorité. Dans ce cas-là, le filmage frontal renforce la différence de taille entre les personnages. Dans le monde du travail, le vagabond, l'errant n'a pas sa place !

Ensuite, celui de la domination de fait générée par le système capitaliste où le contremaître qui commande s'assied, ne fait rien et regarde l'ouvrier ou l'apprenti travailler en l'abreuvant d'insultes. Nous en avons de bons exemples dans : *The Floorwalker*, *The Pawnshop*, *Behind The Screen*, *Sunnyside*, *Pay Day*.

Chaplin qui comprend très tôt que les "talkies" détruiraient l'art de la pantomime de son héros accorde une attention toute particulière au jeu de l'acteur combinée avec une exploitation du cadre qu'il dynamise en multipliant les trajectoires de déplacement du personnage et en variant les angles de prises de vue. C'est pourquoi, un axe de son écriture cinématographique privilégie une certaine chorégraphie corporelle soit pour accentuer l'aliénation de l'individu, soit pour se libérer des contraintes sociales. Ainsi, Charlot sait-il fort bien déjouer les traquenards d'une hiérarchie castratrice et souvent cruelle avec les plus démunis.

Si son rapport aux patrons est souvent présenté comme humiliant, il n'en reste pas moins vrai qu'il se venge par des coups en vache. Chaplin inverse avec une déroutante

²⁵ F. BORDAT, *op. cit.* p. 106

facilité le rapport de force et Charlot, le timide, l'incroyable maladroit, devient alors le maître du jeu. Certes, il développe une pantomime agressive, narquoise qui rend les patrons impuissants ou démunis. Songeons à la scène d'ouverture de *Shanghai'd* 4-10-1915, où embauché pour éliminer des marins gênants, il pousse le jeu de massacre jusqu'à assommer le patron qui lui a commandé ce travail. Ou alors il tourne tout à la dérision faisant du travail un jeu d'enfant en perturbant les codes de soumission à la hiérarchie. En parodiant les gestes propres au travail, en faisant des tâches à accomplir de simples jeux d'enfants - faire de petits tas avec sa pelle alors qu'il doit creuser une large tranchée, jongler avec les briques sur l'échafaudage ou encore laver plus les clients que le sol de l'auberge - il invente une chorégraphie qui métamorphose l'espace et le temps du labeur commandé. C'est l'occasion pour lui de mettre au point des procédés techniques comme par exemple monter la pellicule à l'envers sur la scène où Charlot maçon reçoit les briques pour bâtir le mur (*Pay Day*, 2-04-1922.) Et c'est lui le maître du jeu tout le long du film même si finalement l'ordre reprend le dessus laissant le tramp à son errance. Ainsi dans *Laughing Gas*, 9-07-1914, après avoir pris délibérément la place de son patron il transforme le cabinet tantôt en salle de torture se vengeant sur les clients indésirables, tantôt en délicieux salon de séduction. Charlot nargue patron et contremaîtres et cette posture devant l'autorité conduit Chaplin à une créativité de plus en plus recherchée.

Ainsi va-t-il particulièrement développer ce que nous appellerons : **la figure de l'écart**. Dans un schéma classique donné, son personnage s'écarte des réactions ou du modèle attendu. Concrètement, que faut-il entendre par là ? Filmer une situation sociale donnée et facilement identifiable par le spectateur comme Charlot au travail dans un univers urbain qui est celui de ses contemporains. La tâche qui lui est assignée est elle aussi représentative des labeurs de l'époque et son rôle clairement défini. Cependant Charlot refuse les codes de ce monde industriel en se donnant comme un pitre en perpétuelle représentation. Il se fait du cinéma en vivant sous nos yeux ses propres chimères, se moquant des contingences et des règles sociales. Sa pantomime d'acteur devient essentielle et Chaplin en filme toutes les facéties. C'est l'écart qui est cinématographiquement pertinent puisque c'est lui qui requiert l'inventivité dans une situation banale et connue de tous. D'autant qu'il est ludique et source de comique. Jean Mitry expliquait cela de la manière suivante :

« La contradiction entre l'attitude voulue par son état et la réaction commandée par son être est devenue, on le voit, la source de son comique le plus profond. »

26

Prenons un exemple pour expliciter cette notion d'écart : *Sunnyside*, 15-06-1919. Dans ce film, Charlot est employé dans une auberge de campagne. Il est contraint par son patron à des activités domestiques bien précises que le spectateur peut facilement identifier. Or, il ne veut pas s'y plier et, pour se faire opère de distorsions significatives. Tout le début est travaillé en montage alterné rapide : d'une part, un patron agressif et qui secoue un Charlot qui refuse de se lever pour travailler à 4h.30 ; d'autre part, ce dernier qui se rendort sitôt l'autre sorti. Les plans se succèdent, diégétiquement, pendant une heure (la pendule inscrit 5h.20) et réitèrent la situation avec un Charlot qui fait mine de se vêtir.

²⁶ Jean MITRY, *Charlot et la fabulation chaplinesque*.

Chaplin pousse le jeu de l'écart encore plus loin : en effet, Charlot finalement jeté hors du lit par son patron est expédié de l'autre côté de la porte - symbole d'une limite qui ouvre sur le monde du travail -. Il s'empresse de rentrer par la fenêtre - symbole d'ouverture sur le monde de la clef des champs - pour se recoucher. Finalement houspillé et renvoyé au monde du travail, c'est par la fenêtre que Charlot finira par s'y rendre. L'ouverture à l'iris qui suit avec un effet de panoramique semi-circulaire sur la grande salle d'hôtel cadre un drôle d'homme de ménage. C'est avec une tondeuse à gazon mécanique qu'il nettoie le carrelage, s'appliquant lui-même à arracher d'imaginaires touffes d'herbe ! Pour préparer le petit déjeuner dans les règles de l'art, il entre, une poule sous le bras, qu'il invite à pondre dans une poêle-nid, appelle la vache qu'il traite à même la tasse !

Chaplin à ce moment-là, a évité par cette mise en oeuvre de *la figure de l'écart* une scène réaliste, fastidieuse de l'homme au travail, de même qu'il inscrit le dispositif filmique par un regard-caméra de Charlot qui soulève son chapeau pour nous saluer. La notion d'écart ici très fortement marquée cinématographiquement est conçue dans une totale complicité avec le spectateur. Or seule la caméra permet cette plasticité de l'image ; ce jeu-là est impossible au théâtre aussi bon mime soit-on. Elle distribue l'espace à sa guise en créant des symboliques d'ouverture et de fermeture, facilite le glissement d'une situation à une autre en déconstruisant nos modes de perception et de représentation habituels. Chaplin, une fois encore enrichit le burlesque en développant une composition scénaristique imprévisible et insolite. Or, son personnage devient une figure symbolique, comme il a souvent été dit, de la lutte du faible contre les forts. Un filmage intéressant se développe également dans les nombreuses scènes où Charlot a maille à partir avec les flics alliés des patrons et des pouvoirs en place.

b) Charlot et les flics

Nous pouvons d'emblée envisager deux situations : celle où le policier apparaît seul à l'écran et celle où Charlot et celui-ci s'inscrivent tous les deux dans le champ. Chaplin a recours à une série de filmages innovants pour marquer la menace que cet ordre fait peser sur le tramp.

Lorsqu'ils surgissent seuls, à l'improviste, les policiers sont généralement filmés en plan moyen, à l'affût, à l'angle d'une rue, dévoilant une mine menaçante et inquisitrice, le bras armé de l'éternelle matraque. Leur taille et leur carrure que soulignent l'uniforme et la casquette sont toujours impressionnantes d'autant que Chaplin renforce la puissance écrasante de l'ordre par des effets de mise en cadre. Il serre le cadre et utilise des éléments du décor - fenêtres, oeil-de-boeuf, chambranle de porte, trous dans des murs de brique etc.- pour surcadrer les flics ce qui crée le suspense chez le spectateur. Notre regard complice de celui du cinéaste, tout en nous faisant redouter le pire, "pré-voit" la situation comique qui s'ensuivra. En effet, dans ce cas-là, il y a coïncidence entre le point de vue de la caméra et celui du foyer de la narration, c'est-à-dire Chaplin et non pas coïncidence entre l'axe de la caméra et l'axe du regard de Charlot. De même cette façon de les faire surgir à l'écran abruptement, maîtres de l'espace de la rue, lieu d'élection du tramp, inscrit la répression dans sa dimension inéluctable ce qui nous les rend immédiatement antipathiques.

Plus inventif encore est Chaplin quand il combine dans le même plan la présence des

forces de l'ordre et celle de Charlot. Prenons trois exemples : *Police*, 27-05-1916, *A Dog's Life*, 14-04-1918 et *The Kid*, 06-02-1921. Dans ces films, le flic apparaît dans le cadre - filmé comme on l'a explicité ci-dessus - mais à l'insu de Charlot qui est épié.

Dans le premier cas, celui-ci force tranquillement une serrure tandis qu'un gros plan isole la figure inquisitrice du flic à l'angle de la rue.

Dans le second, Charlot vagabond endormi à même le sol d'un terrain vague ne perçoit pas la tête de deux flics surcadrés dans les interstices des planches de la palissade et prêts à l'arrêter. La menace est mise en scène par des effets de cadre, d'échelle de plans et de focalisation du regard du spectateur.

Dans le dernier film cité la séquence de l'arrivée du policier est particulièrement travaillée. La caméra filme d'abord frontalement Charlot en train de flirter avec une jeune femme, dans la rue et dos à la fenêtre qu'il vient de réparer. Un léger panoramique à droite découvre l'angle de la rue et le mari flic qui rentre chez lui. Charlot bien sûr n'a pu rien voir et continue à caresser la jeune femme jusqu'au moment où le policier surgit dans l'encadrement de la fenêtre derrière eux. Charlot croyant saisir naïvement la main de la belle attrape celle du mari furieux !

Ici encore le ressort burlesque est efficace puisque Charlot qui ne voit pas le flic sournois et menaçant que nous, nous voyons, développe jusqu'au bout ou presque son mauvais tour en toute impunité jusqu'au moment où il se heurte physiquement au policier. C'est son corps et non son regard qui l'avertit en premier du danger, corps dont il se sert impulsivement pour fuir en pratiquant la tactique des plus faibles, à savoir : la ruse, l'esquive, la course zigzagante, se faufilant avec aisance et célérité entre les plus forts. En fait, Chaplin renouvelle ici complètement la fameuse course poursuite des origines puisque c'est toute une mise en scène qui prélude à la fuite du tramp qui est elle-même réalisée sur le mode chorégraphique. F. Bordat a fort bien montré que toutes les lignes de force du cadre étaient utilisées pour les déplacements de Charlot, ce qui n'est pas le cas pour les courses poursuites du cinéma burlesque des origines à la trajectoire linéaire pauvre.

Dans cette lutte ouverte contre les formes de pouvoir, Chaplin fonde et peaufine son originalité en s'attaquant d'une part à l'armée en réalisant *Shoulder Arms*, 20-10-1918 et d'autre part à l'église en créant *The Pilgrim*, 25-02-1923. Fini les tartes à la crème et les recettes de ses débuts. Il s'agit pour lui de mettre en place toute une stratégie comique innovante pour que le spectateur partage avec plaisir son antimilitarisme et son anticléricalisme.

c) Charlot, un curieux trouffion et un drôle de pèlerin

A l'époque du cinéma dit muet, mais particulièrement dans les réalisations de Chaplin, la pantomime s'avère fondamentale. Si l'on se réfère à l'analyse que nous avons faite sur le jeu de l'acteur dans *Limelight*, nous avons mis en évidence la critique que Chaplin faisait de sa propre pantomime, figée, théâtrale héritée du music-hall anglais. Nous avons suggéré également comment il l'exprimait par un filmage frontal volontaire, plutôt statique et à quel insuccès il parvenait auprès du public. Or, les techniques propres au cinéma l'enrichissent considérablement dans la mesure où elles valorisent la dynamique du

mouvement et en favorisent l'exécution dans le temps et dans l'espace. Les possibilités offertes par le montage pour mettre en relief les raccords dans les mouvements ou la continuité dans l'espace des figures réalisées, l'exploitation dynamique du cadre et du hors-cadre, les mouvements d'appareils qui accompagnent les évolutions du personnage ou détachent des mimiques ou des gestuelles, toutes ces combinaisons spécifiques de l'écriture cinématographique conduisent Chaplin à repenser cet art hérité du théâtre. Cette rénovation de la pantomime est une de ses préoccupations majeures et l'on peut dire que ces deux films en témoignent et donnent à celle-ci une orientation nouvelle.

Ces deux réalisations s'y prêtent bien puisque Charlot endosse un rôle de composition fort. Nous ne sommes plus du tout dans une technique théâtrale : les mouvements d'appareil - échelle des plans, travelling - mettent en évidence non seulement la virtuosité mécanique du corps tout entier dans ses déplacements mais en isolent certaines parties porteuses du comique. Ainsi en est-il du gros plan sur les croquenauds de Charlot lors des exercices de manœuvre puisque le chef ne parvient pas à lui faire mettre les pieds dans la bonne position. Cette insistance sur le détail souligne l'effet burlesque et donne du relief à la pantomime qui précède. L'emploi de la contre-plongée lorsque Charlot apparaît au sommet de la tranchée qu'il vient de conquérir, brandissant ses trophées au bout d'une pique, en l'occurrence une grappe de casques allemands qu'il distribue généreusement à la cantonade comme on distribuerait des ballons dans une fête foraine, donne à cette pantomime comportementale une dimension critique : la parodie du soldat que la victoire a grisé. Elle annonce les filmages en contre-plongée de *The Great Dictator* qui dénoncent la mégalomanie de Hynckel.

Cette orientation parodique de la pantomime ainsi que sa spécificité par rapport à celle développée sur une scène de théâtre est particulièrement mise en évidence dans *The Pilgrim*. Là encore Chaplin développe toutes les ressources offertes par le cinéma. Etudions la séquence de la parodie de l'office religieux au temple.

Pourquoi justement n'est-on pas dans une pantomime théâtrale ? D'abord le procédé de surimpression qui inscrit le nombre 12, par un changement de plan sur le chœur des fidèles, rappelle au spectateur que Charlot a une identité trouble : ce pasteur candide est un ancien forçat. Ce qui n'est pas sans intérêt pour saisir le sens de la pantomime qu'il développe. Chaplin utilise déjà le lieu religieux comme un endroit de comédie rituelle réglée dans les moindres détails et dans un ordre canonique où il fait évoluer Charlot en lui faisant détourner le cérémonial qu'il exécute scrupuleusement. Celui-ci doit prononcer un sermon sur David et Goliath et bien il le mimera d'un bout à l'autre provoquant des applaudissements effrénés de l'affreux gamin du premier rang qui mourait d'ennui dans les plans précédents.

Il exécute un véritable numéro de music hall, comme il l'a autrefois appris sur la scène anglaise, mais métamorphosé par les mouvements d'appareil. Si le plan fixe met en relief les prouesses de l'acteur, ses sorties, ses entrées, ses saluts au public, ses facéties gestuelles et sa pantomime voire son ballet, les judicieux contrechamps sur l'assemblée des fidèles soulignent les effets d'un tel sermon. La caméra scrute l'austérité des visages, les airs scandalisés, les attitudes pincées et moralisatrices. Elle offre ce que le théâtre ne peut offrir : l'implication spectatorielle orientée et un écrasement des distances. En outre, il joue subtilement sur l'analogie des gestes pour faire dire au corps

de Charlot la révolte contre les règles sociales :

« (...) ainsi quand dans *The Pilgrim*, Chaplin-bagnard en fuite, déguisé en pasteur, sort négligemment une cigarette de sa poche au moment même où, devant des paroissiens recueillis, il doit commencer son sermon. Un moment plus tard, il fait même encore mieux : en s'appuyant sur le bord de la chaire, il cherche également un appui pour son pied, comme s'il s'installait au comptoir d'un bar. Ce simple "tic" en même temps qu'il fout par terre le service religieux, conteste la légitimité de l'ordre établi d'une manière beaucoup plus pénétrante que, par exemple, la trop fameuse fin du film. »²⁷

Ceci est encore plus évident dans la séquence du camouflage en arbre, technique militaire que s'approprie Chaplin en la prenant au pied de la lettre et en la détournant. Une telle pantomime au théâtre est irréalisable puisque cet art exige la stylisation et entraîne nécessairement un appauvrissement ; au cinéma en revanche, Charlot peut se confronter au réel et multiplier les effets. Ainsi, se fonde-t-elle sur la profondeur de champ de l'espace naturel peuplé d'arbres, sur les nouvelles techniques cinématographiques, comme le traitement de l'éclairage, et le souci d'originalité dans la construction des gags. L'aspect ludique apparaît dès l'ouverture à l'iris qui isole le personnage dans son déguisement insolite : Charlot en soldat, camouflé en arbre, réduit à un tronc et deux branches dénudées. Le burlesque s'appuie alors sur l'orchestration savante des plans et non sur la seule pantomime du héros. La profondeur de champ apporte le danger - un bataillon de soldats allemands - tandis qu'un plan rapproché nous permet d'évaluer la peur du trouffion-arbre. La scène devient héroï-comique lorsque le cinéaste alterne les plans moyens sur les trois soldats germaniques que, seul Charlot ne voit pas, et sur Charlot frappant ses ennemis du bois de ses branches en rénovant les ruses anciennes. En effet privé de sa canne de jonc, il use du bout pointu de sa branche gauche pour piquer les fesses d'un soldat penché tandis qu'il réitère par deux fois la situation où il assomme de sa grossière branche droite les militaires ignorants de la situation. Chaplin combine donc les mouvements d'appareil et les ressources propres du jeu de l'acteur.

Mais Chaplin ne s'en tient pas là : il bâtit une vraie séquence où son personnage connaît la frousse et ne sait où s'enraciner. Ainsi parcourt-il affolé toutes les dimensions du cadre, engoncé dans cette armure d'écorce et, lorsqu'il se fige, c'est pour échapper à la perspicacité de l'ennemi. On remarque, à cet égard, un soin tout particulier apporté par Chaplin à l'éclairage lors de la course poursuite dans la forêt et à l'originalité de celle-ci par rapport à celles du burlesque américain des origines. Expliquons ceci par l'analyse de quelques plans.

Un filmage d'abord classique en plan d'ensemble où Charlot s'enfuit en zigzaguant dans la profondeur de champ poursuivi par un Allemand armé, en direction du bois. Le changement de plan en montage cut nous plonge dans une atmosphère contrastée jouant sur le blanc et noir (cf. éclairage²⁸) où le regard se perd dans une perspective de troncs. Impossible alors de déceler le soldat-arbre. La pantomime se fonde bien ici sur l'utilisation des effets cinématographiques, ce qui donne au jeu de l'acteur une dimension qu'il

²⁷ P. KRAL, « La présence de Chaplin », *Positif* Numéro 152 153, juillet août 1973.

²⁸ F. BORDAT, *op. cit.*, p. 253

n'aurait pas sur une scène de théâtre. En outre, le spectateur est placé dans la situation de l'ennemi et le suspense s'en trouve accru. Cette situation mimétique réitérée file le gag initial qui se transforme en stratégie non seulement militaire mais également cinématographique. Il s'agit de montrer au spectateur qu'il est dans l'art de l'illusion et que c'est le cinéaste qui tire les ficelles du rire.

Le dispositif mis en place est si bien maîtrisé par Chaplin qu'il ira même jusqu'à le déconstruire sous nos yeux. Dans le dernier plan, pour échapper à ses poursuivants notre héros s'engage dans l'orifice d'une buse. Le camouflage que nous avions cru rigide et de bonne écorce devient flasque, ridiculement plat. Un simple accessoire de plateau pour donner le change mais nous nous sommes laissés prendre. Et Chaplin sort du gag, non pas en faisant disparaître son personnage mais en dynamisant sa trajectoire vers une autre péripétie.

Nous pouvons avancer déjà deux conclusions : la pantomime ne se résout plus au seul jeu de l'acteur mais se nourrit des techniques cinématographiques qui étendent son champ d'investigation ; la course poursuite est un moment clé du scénario et non plus l'aboutissement d'une histoire qui s'achève.

Enfin se pose la question du traitement diégétique de l'itinéraire complexe de Charlot dans la société dans laquelle il évolue. Si l'on se réfère précisément à *The Pilgrim*, dernier film de la série First National, Chaplin affirme l'opposition entre l'univers très normé de la société américaine, par exemple celui symbolisé par la grille de prison que Charlot franchit au premier plan du film, celui du temple où il est enfermé dans le cadre très rigide des lignes horizontales et verticales (bancs, pupitre, ogives de vitraux, portes latérales très étroites), celui de l'ordre et des ordres et l'univers ouvert et déconstruit de la parodie charlotienne. Emprisonné au sens propre comme au sens figuré il use de la parodie libératoire.

« *The Pilgrim, ultimately, is an essay on roleplaying and the difficulty of escaping from the roles or taking on new ones.* »²⁹

Ce n'est d'ailleurs pas étonnant si dans ce film, Chaplin utilise les images de barrière et de frontière comme si son personnage, pour faire l'épreuve de l'identité, devait éprouver l'espace cinématographique de la limite ou du franchissement. Comment remplir par exemple le rôle de redresseur de torts quand on est soi-même en cavale ? Un plan américain explicite cette démarche lorsque Charlot se trouve séparé du malfrat par une barrière dans le jardin des Blown. En se faisant le défenseur des femmes de la maison où il est logé, il se situe du même coup du côté de l'idéal de justice vers lequel le tramp des films antérieurs nous a habitués mais qu'il ne peut concrétiser que dans des situations d'exception ou hors des codes sociaux obligés. Ainsi la parodie du temple laisse-t-elle la place aux moments authentiques comme celui-ci.

Plan également signifiant que le dernier du film où il est, tel un funambule, en équilibre sur la ligne frontière entre les USA et le Mexique. Le shérif ne l'a pas incarcéré à nouveau, mais la vraie prison n'est-elle pas intérieure, celle que Charlot mime en ne sachant sur quel pied danser, à cheval sur la frontière des deux états. Que vaut-il mieux pour lui ? la vie régulée par des lois strictes, des codes moraux étriés et des rôles

²⁹ J. SMITH, *Chaplin*, Colombus Books, London, 1984, p. 60-61

sociaux bien définis ou la vie risquée, hasardeuse, sans règles ? Il ne choisira pas et laissera le spectateur dans cette incertitude : le destin de Charlot sera toujours sur le fil du rasoir.

Comme au cirque, c'est le parcours du funambule qui nous captive et sa capacité à jouer des effets comiques sur fond de situation tragique. Chaplin filme Charlot dans cette posture parce qu'elle est celle qui autorise toutes les facéties et tous les écarts. Elle est anticonformiste par essence car dégagée de la loi de la pesanteur dont elle se rit en permanence mais dont elle sait pertinemment qu'elle existe. "*Le pèlerin*" n'est qu'une autre figure du tramp, de celui qui voyage. En cela également il ne peut être qu'une créature cinématographique qui bénéficie de tous les effets de montage et de la qualité propre au cinéma à nous faire passer, dans l'espace d'un plan, d'un lieu à un autre, d'un univers social à un autre. Ici, il ne témoigne d'ailleurs que de sa marginalité : pasteur de pacotille, évadé d'opérette, bagnard de papier, mais incorrigible idéaliste à la recherche de la beauté du monde, lui qui cueille des fleurs à la pointe des fusils. A cet égard, la plasticité cinématographique façonne la dimension poétique de Charlot.

Une dernière question demeure. Nous pouvons nous demander si, avec *Shoulder Arms* et ce film, le dernier de la First National, Chaplin ne fait pas lui aussi l'épreuve de sa maîtrise du burlesque. En effet, Charlot, dans ses deux réalisations, n'apparaît pas sous sa défroque habituelle. Le réalisateur teste son art en donnant à son personnage des rôles plus marqués sociologiquement et porteurs d'une vraie critique sociale. Mais Charlot y conserve toute sa force parce qu'il existe pour le spectateur dans sa personnalité au-delà de la figure créée, à l'origine, par le costume. C'est dire que le burlesque s'est dégagé de la seule vision du vagabond et que Chaplin a donné de l'épaisseur filmique à Charlot. Il a réussi à l'écrire au-delà de la silhouette en lui donnant une présence au monde particulière si forte que le spectateur le reconnaît. Il a bâti visuellement un discours de Charlot, un discours sensible mais aussi rebelle et provocateur, comme c'est les cas dans ces deux films, au service de la parole de Chaplin.

Or, le film qui suit, le premier de United Artists, *A Woman of Paris*, en octobre 1923, sera volontairement réalisé sans le personnage de Charlot. Les différents critiques de l'époque - *The New York Times*, *New York Herald Tribune* - ont été enthousiastes à la sortie du film.

« (...) *A Woman of Paris* helped include Chaplin the serious intellect and talented director within his star image. »³⁰

Cependant, bien qu'inventif et soigneusement composé, travaillé dans son scénario comme dans son montage et dans le découpage des plans, ce film sera commercialement un échec.

« *And the world had responded, "That's not Charlie, where's he gone off to ?" Even as his most faithful admirers were puzzling their way through A Woman of Paris, Chaplin was about to put on his old costume - and Charlie was going for the gold.* »³¹

³⁰ CHAPLIN J. MALAND, *Chaplin and American Culture*, Princeton University Press, 1989.

³¹ J. SMITH, *op. cit.*, p. 69

Le public, par cette attitude de rejet, ne signifie-t-il pas que Charlot est bien au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin, qu'il est essentiel à la technique du burlesque chaplinien, que le cinéaste ne peut en faire l'économie ? Précisément, essayons de voir maintenant en quoi cette écriture facétieuse offre à Chaplin la possibilité de mettre en place de façon solide ses propres codes du burlesque en parodiant les créateurs artistiques qui lui sont contemporains.

d) Charlot parodie le pouvoir du créateur artistique

Mais c'est sur le plan de l'esthétique cinématographique que la parodie de ce qui existe est la plus forte dans la mesure où il veut métamorphoser le burlesque³². Nous pouvons recenser un certain nombre de films dans lesquels peu ou prou nous trouvons une mise en abyme du cinéma :

| | |
|--|------------|
| <i>A Film Johnnie</i> | 02-03-1914 |
| <i>The Property Man</i> | 01-08-1914 |
| <i>The Face On The Bar Room Floor</i> | 10-08-1914 |
| <i>The Masquerader</i> | 27-08-1914 |
| <i>Tillies Punctured Romance</i> | 14-11-1914 |
| <i>His New Job</i> | 01-02-1915 |
| <i>A Night In The Show</i> | 20-11-1915 |
| <i>Charlie Chaplin's Burlesque On Carmen</i> | 22-04-1916 |
| <i>The Vagabond</i> | 10-07-1916 |
| <i>Behind The Screen</i> | 13-09-1916 |
| <i>The Circus</i> | 07-01-1928 |

Précédemment, nous avons mis en relief, par l'analyse de *Behind The Screen*, cette volonté de Chaplin de se distinguer du style de Mack Sennett en inventant ses propres formes de burlesque. Nous nous proposons désormais de voir comment, dès 1914, Chaplin parodie le burlesque de son temps et s'ingénie à imposer ses conceptions et ses démarches. Quand il est amené à jouer dans *A Film Johnnie*, il avouera lui-même en 1966 :

« I had managed to put over one or two bits of comedy business of my own, in spite of the butchers in the cutting room. Familiar with their method of cutting films, I would contrive business and gags just entering and exiting from a scene, knowing that they would have difficulty in cutting them out. »³³

Il prend donc conscience de l'importance du jeu avec la caméra et de la nécessité de se situer dans le cadre au bon moment. Il raisonne déjà avec un double point de vue : celui du réalisateur qu'il n'est pas encore et celui de l'acteur qui doit savoir exploiter le champ cinématographique. Or la mise en abyme serait contenue dans le titre du film lui-même³⁴

³² F. WERCHMEISTER, *Les représentations du cinéma dans les films de Chaplin*, Thèse, Strasbourg 1998.

³³ Ch. CHAPLIN, *My Autobiography*, New York

³⁴ H. M. GEDULD, *Chapliniana*, volume I, Indiana University Press, 1987.

:
« *The reflexivity of A Film Johnnie begins with the film's title - which may well have been suggested by Chaplin since it made use of a slang term then popular in Britain rather than the U.S.A. "Film Johnnie" has several interrelated meanings in terms of the movie : Chaplin, a disgruntled film actor for Keystone plays a film fan who "becomes" an inadvertent film actor for Keystone. Where Kid's Auto Race reflected Chaplin's conflict with Lehrman, A Film Johnnie can be seen as a parody of Chaplin's beginning discomfort with film in general and his general disagreements with the Keystone environment in particular. »*

Essayons justement de mettre en évidence ces éléments de parodie. Ce qui frappe immédiatement c'est cette propension de Charlot à contrarier la réalisation, à perturber le film en semant la zizanie sur le plateau et en imposant un autre déroulement filmique.

« *In A Film Johnnie he invaded the Keystone studios and carried chaos among the film-makers. »*³⁵

Analysons quelques aspects de cette prise de pouvoir intempestif.

La même démarche est adoptée dans *His New Job*, le seul film réalisé à Chicago. Non seulement Chaplin se moque des films historiques mais il s'approprie le jeu en volant la vedette à l'acteur. La solennité qui conviendrait à ce genre cinématographique est détruite par des choix résolument burlesques. Il bouleverse l'organisation du plateau, se rend ridicule alors qu'il endosse le costume du roi des hussards, le bonnet à poils enfoncé jusqu'aux oreilles, le sabre servant de pique-fesses. Il s'ingénie même à arracher la traîne de la reine au moment crucial où elle gravit dignement les marches du palais. Ce strip-tease inattendu dans une situation qui se veut sérieuse met en évidence le désintérêt de Chaplin pour les films historiques et revendique le goût de Charlot pour la provocation et son sens de l'inventivité. Pourtant si nous nous référons à la date de réalisation de ce film, nous remarquons qu'il est le premier à être produit chez Essanay où il vient de signer un nouveau contrat. A cet égard, il nous paraît encore participer à l'esprit de la Keystone par le travail assez simpliste sur le slapstick ; en revanche Chaplin montre son souci de nous dévoiler d'une part les coulisses du cinéma et ses luttes intestines, d'autre part sa propre recherche filmique sur les évolutions du burlesque.

Or, dans *The Masquerader* déjà il s'intéresse à la manière dont se décrochent les contrats. Le burlesque naît ici du personnage de Charlot déguisé en femme. La réussite est double parce qu'elle souligne les enjeux du cinéma en les examinant de l'intérieur. La difficulté d'abord à obtenir un contrat d'acteur : soit il faut connaître les ficelles du métier, soit il faut être astucieux. Chaplin choisit la seconde solution qui permet d'inscrire le film dans une veine comique nouvelle. En effet, en se déguisant en actrice, il concrétise l'idée de l'illusion cinématographique. L'artifice autorise toutes les situations possibles et permet à un bon acteur de faire montre de toute la gamme de ses talents. C'est aussi jouer sur les possibilités de son physique gracieux et valoriser les aspects féminins de sa personne. C'est donc dépasser la typologie qui s'était jusque là imposée à la Keystone et qui enfermait chaque acteur dans un rôle bien défini et auquel il ne pouvait pas déroger. Chaplin innove dans le rôle de composition et en montre la réussite tant au niveau du scénario - le réalisateur lui fait la cour et l'engage - qu'à celui du spectateur qui voit en lui

³⁵ I. GUIGLY, *Charlie Chaplin, Early comedies, Studio Vista, 1968.*

une femme aguicheuse. Le burlesque explore donc des zones nouvelles en jouant sur l'ambiguïté des personnages et des situations. La dimension psychologique s'inscrit : ce ne sont plus seulement les situations qui engendrent le comique mais la complexité des relations humaines et c'est bien dans cette voie-là que Chaplin poursuivra ses recherches. L'intérêt ici est d'avoir posé cette question dès 1914 et qui plus est au sein même du milieu cinématographique.

Ainsi une pure mise en abyme du cinéma est-elle à l'oeuvre dans *Tillie's Punctured Romance*. L'action située en 1913 présente une escroquerie traitée sur le mode burlesque en raison de la situation et des personnages. Ce film, contrairement à d'autres n'est pas fondé sur l'improvisation mais s'organise à partir d'une histoire, d'un script. Il s'agit pour Charlot de séduire une candide fille de la campagne pour son argent qu'il dépensera sans scrupules avec sa maîtresse à la ville. Les acteurs choisis renforcent le comique de situation. En effet, Marie Dressler, hommasse, à la corpulence impressionnante mais si naïve dans son rôle de paysanne accentue la silhouette d'un Charlot gringalet et passablement roué, acoquiné sans vergogne avec l'élégante Mabel Normand. L'intérêt du film tient dans la mise en abyme de cette histoire avec un dédoublement parfait de la réalité. Alors qu'ils ont réalisé leur filouterie et que Charlot a lâchement abandonné Tillie, lui et Mabel décident d'aller au cinéma. La première inscription de cet univers est l'affiche au titre révélateur : *"Double Cross"*. Un public anglophone y reconnaît le symbole de la trahison - ce symbole sera systématiquement repris par Chaplin et pour les mêmes significations dans *The Great Dictator* -. Lorsqu'ils pénètrent dans la salle, un champ/contrechamp dévoile tour à tour le grand écran, le piano avec la chanteuse debout et le pianiste assis qui accompagne l'action du film et la salle où se sont installés nos deux personnages. Que voient-ils sur cet écran ? Leur propre histoire d'escroquerie où ils assistent en direct à leur arrestation.³⁶

« Little do Charlie and Mabel realize they are about to see their own type of shady characters on the screen. »

Il y a donc dédoublement sur l'écran de la situation vécue mais ce qui est encore plus fort de la part de Chaplin c'est qu'il bâtit le réel de ses personnages avec la fiction qu'ils regardent. Ainsi l'homme à côté de Mabel s'avère être un flic - un gros plan sur son veston révèle, lorsqu'il l'entrouvre, une étoile de shérif - et nos deux "héros" impressionnés par la force des images et la similitude des situations quittent précipitamment la salle de cinéma. Dans cette séquence, les constants mouvements de caméra qui, soit associent la salle et l'écran, soit filment la salle seule, soit l'écran seul réalisent une complète mise en abyme dans laquelle le spectateur se laisse emporter puisque lui-même est dans la situation de regarder le film du film. Bien avant *La Rose Pourpre du Caire* Chaplin avait saisi la puissance de l'illusion cinématographique. Le cinéma disait-il, pour lui, plus que le réel ? Etait-il une manière forte d'appréhender ses contemporains comme l'avait fait le théâtre antique en provoquant la catharsis, mais cette fois-ci en usant d'un burlesque qui dépasserait progressivement le farce pour se nourrir de toute la gamme des sentiments humains ?

De manière plus subtile encore Chaplin développe deux perceptions spectaculaires

³⁶ I. QUIGLY, *op. cit.*, P. 48

du comique. En effet, il campe deux personnages antithétiques joués par lui-même dans *A Night in The Show*, 20-11-1915. L'homme distingué, en frac et gominé, méprise les spectateurs qui sont venus comme lui au music-hall. Il dérange, adopte un air hautain et désabusé. Mais il représente aussi cette société brillante qui se croit tout permis : comment s'en moquer si ce n'est en lui campant son alter ego au poulailler sous les traits d'un vagabond joyeux drille qui, à lui tout seul, crée diversion et spectacle. Il est plus proche physiquement de la figure de Charlot et en maniant la lance à eau se situe dans le comique de la farce grossière. Le montage est intéressant puisqu'il alterne deux types d'attitude face à un même spectacle et en dégage les oppositions majeures. Opposition spatiale puisque le pauvre hère occupe le poulailler avec le peuple tandis que le snob s'installe aux fauteuils d'orchestre. Opposition physique renforcée par le fait que c'est Chaplin qui joue les deux rôles. Ainsi, dès 14-15, sait-il tirer parti des effets de l'illusion surtout en les faisant exister dans le même champ cinématographique : l'un est vêtu d'une méchante redingote et coiffé d'un chapeau claqué défoncé, l'autre se pavane très gandin dans sa tenue de soirée et leur jeu d'acteurs est constamment élaboré en contrepoint. Le burlesque tient déjà dans cet antagonisme paradoxal parce qu'il n'en est pas un fondamentalement. Par exemple la même scène de "franchissement" est à l'oeuvre : d'une part, celui que nous appellerons Charlot 1 enjambe le balcon comme pour échapper à sa place, d'autre part Charlot 2 franchit sans vergogne la barre de fer de l'entrée de la salle de spectacle comme pour signifier qu'il se situe au-delà de ces contingences. Ce dernier ira plus loin encore. Un filmage frontal nous permet de le saisir dans sa loge contiguë à la scène où se succèdent les numéros de music-hall. Filmé de cette manière dans le même champ que l'odalisque qui joue, il ne tardera pas à franchir la rampe pour se substituer au jeu des acteurs.

Par cette orchestration des plans et des situations Chaplin se place dans une perspective critique du comique tel qu'il existait à l'époque et commence à en perturber les codes. Que cherche ici Chaplin dans cette double approche ? Une nouvelle voie sans doute dans l'élaboration du burlesque. Le public est habitué à des effets grossiers, au spectaculaire pour se moquer. Est-il prêt à comprendre le comique qui s'appuie davantage sur la pantomime fine de l'acteur, sur un jeu plus subtil où l'acteur se fait acerbe, critiquant de l'intérieur les règles de bienséance, révélant les vrais comportements sous le vernis culturel de bon ton. Ce film est intéressant parce qu'il inscrit un questionnement de Chaplin dont seul l'iconique rend compte par une opposition de réactions face à la même situation. Dans les réalisations qui suivront Chaplin fera évoluer le comique grossier en en épurant les formes et il travaillera dans le sens du comique plus fin dont la forme la plus aboutie nous semble le personnage de Verdoux en 1947. Mais il lui faudra trente films pour ne contenir le burlesque que dans cette forme là.

C'est à tel point vrai que la fin de *A Night In A Show* est réalisée avec les vieilles recettes du burlesque du temps. Du poulailler Charlot 1 envoie des projectiles sur les acteurs ; le montage parallèle montre Charlot 2 leur envoyant des tartes à la crème. Un contrechamp sur la salle nous renvoie l'image d'un public hilare. Les derniers plans évoquent *L'Arroseur arrosé* puisque au bout du compte c'est Charlot 1 qui a raison de Charlot 2 en lui braquant la lance à eau sur lui. Finalement ce serait la farce grossière qui aurait encore du succès. On peut justement en douter et se demander dans ce film-là si

Chaplin ne la dénonce pas fortement. D'ailleurs ce film précède de quatre mois *Charlie Chaplin's Burlesque On Carmen*, 22-04-1916, qui est le dernier de la Essanay, et où il teste le burlesque en parodiant l'opéra. Par ces réalisations il sait ce qu'il refuse désormais et de quelle façon il veut faire évoluer le burlesque en donnant de l'épaisseur à son personnage et en exploitant les ressources que lui offre le cinéma, dépassant ainsi l'univers théâtral auquel il avait appartenu.

Plus inventive encore est sa recherche lorsqu'il fait évoluer Charlot dans le monde des objets dont A. Bazin (*Charlie Chaplin*, édition Ramsay Poche cinéma) estime « qu'il n'(est) pas fait pour lui. » Chaplin élabore une série d'attitudes et de comportements lorsque son personnage se trouve confronté à l'univers hostile des objets pour les métamorphoser et leur donner une densité poétique insolite. Les nouvelles fonctions dévolues aux objets et parfois l'homme réifié non seulement régénèrent le burlesque mais encore transforment la réalité environnante sur le mode ludique. Pousserons-nous l'analyse jusqu'à nous demander s'il ne convient de voir dans son rapport aux objets une métaphore du cinéma, lieu par excellence de l'illusion,

« Charlot agissant avec l'objet comme si cette identification était réelle quand elle est purement conceptuelle. » (in Charlot, Jean Mitry, éditions universitaires 1957).

3 - Charlot et son rapport aux objets

Chaplin est nourri de l'influence de Mack Sennett quant à l'utilisation des objets dans la logique du burlesque américain. Ainsi les films de l'année 1914 articulent-ils leurs scènes drôles sur des objets symboliques : la tarte à la crème, la voiture lancée à toute allure, les barbes que l'on tire, le banc où l'on vient s'asseoir dans l'espoir de la conquête amoureuse, la chaise que l'on retire, les trappes qui s'ouvrent brutalement, les tuyaux d'eau, les échelles etc. Mais très rapidement, Chaplin va se servir d'objets nouveaux pour régénérer le comique et surtout, il leur donnera des fonctions qu'ils n'avaient pas jusque là.

L'espace cinématographique lui ouvre un champ poétique large où l'utilitarisme des objets s'anéantit au profit de la fantaisie inventive.

« Grâce à une analogie fortuite offerte par une allusion fugitive, l'objet réel disparaît derrière un "imaginaire" dont la finalité se substitue à la sienne. Réciproquement, par l'utilisation différée ou contrariée de l'objet initial, en rapportant les choses dont il se sert à celles que son geste évoque, Charlot modifie l'aspect du monde au milieu duquel il évolue. Il parvient ainsi à se soustraire à une réalité qui le blesse en lui substituant une fiction qu'il peut d'autant mieux donner qu'elle est née de lui. »³⁷

a- détournement des objets

Si l'on considère que le réalisateur dans sa construction de l'univers cinématographique use du magasin d'accessoires pour bâtir les décors et donner l'illusion du réel (dans certains courts métrages, Charlot est accessoiriste), on se rend compte que Chaplin en

³⁷ J. MITRY, *Charlot*, éditions universitaires, 1957, p. 66 et suivantes.

use tout autrement. Théoriquement, le référent des objets est le réel : une image de chaise est toujours plus proche de la chose que le mot qui la désigne. Or, Chaplin s'ingénie à oublier le référent et donne à voir d'autres signifiés au signifiant. Les connotations qu'il choisit vont tenter d'effacer la dénotation qui ne l'intéresse pas. Il opère ces glissements soit en créant dans le cadre des rapports de proximité inattendus entre des objets disparates, soit en provoquant des situations qui vont construire des sens imprévisibles.

Ce qui déclenche l'irrésistible rire du spectateur c'est cette dimension incongrue et insolite que prennent les objets. Jamais dans cette optique le signifiant ne renvoie au signifié. Charlot joue sur cet écart soit pour conjurer l'hostilité du monde qui l'entoure, soit pour se l'approprier, soit pour le ridiculiser. Dans tous les cas il se refuse à se plier au rôle convenu des choses, à leur insipide laideur, à leur fonctionnalité froide. Par cette incessante recherche sur la poétisation des objets, sur la manière dont il leur donne vie et densité, sur l'importance qu'ils doivent prendre dans la sphère de Charlot, il insuffle au burlesque une dimension originale qui multiplie les situations cocasses, parvenant même à créer, dans certains films, des figures comiques d'anthologie.

Commençons par nous intéresser aux accessoires de son costume qui représente déjà à lui seul une marque personnelle et originale du burlesque, même si c'est un point qui a déjà été largement étudié par la critique. Chaplin existe d'abord par rapport à un B. Keaton ou un R. Arbuckle par sa défroque qui fait partie intégrante de son comique. Il l'avoue lui-même : le costume a métamorphosé ce qu'il savait faire en arrivant aux Etats-Unis. Le chapeau et la canne, en effet, ne sont pas simples parties de vêtement du tramp, mais sont le plus souvent détournés de leur fonction première. Le chapeau est bien autre chose qu'une simple coiffure ! Charlot ne le quitte quasiment jamais parce qu'il signifie l'homme dans sa dignité et sa respectabilité, comme contrepoinet diamétral des énormes godillots de pauvre. Quitter son melon, c'est être dépossédé de son identité, dépouillé de soi et Charlot sait bien que le spectateur le reconnaît en tant que tel déjà à ce signe. Il a les plus grandes peines du monde à l'abandonner lorsqu'il est invité, quand il monte sur un ring ou s'habille en homme de Cromagnon. Ce décalage entre les situations et le port du melon crée une dimension humoristique propre au burlesque de Chaplin. Et si parfois il l'a troqué pour un haut de forme ou un canotier c'est qu'à ces moments-là il n'est pas Charlot et cela ne concerne que quelques courts métrages du début de sa carrière ou les films de la période du parlant dans lesquels il a abandonné son personnage.

Quant à la canne, elle n'est jamais utilisée comme signe d'élégance même si elle pose son homme à la manière d'un dandy. Elle ne l'est pas davantage comme facilitant la marche mais elle est très utile pour susciter le comique. Charlot s'en sert pour cravater ses adversaires, les faire basculer cul par dessus tête en les attrapant par le cou, pour leur faire des crocs-en-jambe surnoisement, pour attirer les belles tout contre lui et les serrer amoureusement, pour s'approprier la nourriture et les objets qui le tentent. Ainsi, embroche-t-il une dinde sur une table. Il en use pour se curer les dents ou les ongles, comme prolongement du doigt pour sonner intempestivement aux portes, pour faire de l'escrime, jouer au golf ou au billard. La canne de jonc est l'emblème insolent de sa roublardise, sa botte de Nevers. D'un film à l'autre la canne est une source infinie de

situations burlesques et lorsqu'une fois elle est absente (à la fin de *City Lights*) elle tire résolument le personnage vers le tragique.

La plupart des objets d'abord appréhendés comme des *opposants* qui compliquent son rapport au monde sont métamorphosés en *adjuvants*.

« Cet objet posé comme ennemi intime apparaît déjà dans les tous premiers films de la Keystone : le parapluie, les saucisses, le maillet dans les films du même nom (...) »³⁸

Il s'agit alors pour Chaplin de provoquer successivement une double distorsion qui concourt à créer et à renforcer le burlesque. L'objet opposant est transformé en objet adjuvant parce qu'il le dépouille de ses fonctions utilitaristes au profit de ses potentiels poétiques. Il sert alors ses désirs et ses lubies. En fait il fait dire aux objets ce que Magritte en disait : « *Ceci n'est pas une pipe.* » Ainsi trouvent-ils chez lui une autre dimension dans une perspective ludique qui provoque le rire.

Et comme chez les enfants c'est souvent l'analogie qui prévaut. Il prépare un repas, qu'à cela ne tienne ! La poule pondra directement les oeufs dans la poêle devenue nid, il les cassera avec un marteau, un baquet retourné fera office de table, la chemise servira de nappe et les manches seront de belles serviettes ! Il frappe aux barrières des jardins comme aux portes des appartements, utilise les fenêtres comme des portes, les chaises empilées sur son dos comme des piquants de hérisson. Impossible de le prendre au sérieux dans cet art de la prestidigitation permanente. Nous saisissons par ce traitement des objets le travail du cinéaste du muet qui bâtit les gags en jouant, non plus sur l'ingénuité de certaines situations convenues, comme l'école comique américaine les avait instaurées, mais sur la créativité insolite en exploitant le plus possible la capacité d'illusion du cinéma et la plasticité du montage.

Embarqué dans une histoire de séduction à répétition, par deux fois il s'assoit sur les épingles à chapeaux de ces dames et il apparaît plein champ dans la caméra nanti de plumes au cul comme un coq de basse-cour dressé sur ses ergots. Situation cocasse et admirablement appropriée qui remplace tous les discours. Le voilà en fâcheuse posture dans un match de boxe, il enroule la corde de la cloche autour de son cou régulant lui-même la durée du combat. Il se trouve chargé par hasard du rayon des chapeaux dans un grand magasin, il respire avec délices les fleurs des galurins, se saisit d'un arrosoir et les arrose copieusement. Dans ce cas, Chaplin montre que sa créature joue sur le premier degré du rapport aux choses comme les enfants qui croient naïvement à la réalité des images. Dans son rapport aux objets il a, avant l'heure, une démarche à la Prévert. Embauché chez un usurier, il redonne la liberté aux plumes d'un plumeau en époussetant le ventilateur en marche et leur rend leur statut de plumage en les rangeant dans une cage à oiseaux qui se trouve suspendue là. Devant un client éberlué qui vient mettre en gage son réveil, il joue au chirurgien expert : le réveil devient tripes, ténia grouillant, en tout cas certainement pas l'objet qui rythme le temps. Cet écrasement du temps est encore plus symbolique lorsqu'il place sous la presse la montre-oignon de son patron : celle-ci devient gigantesque forme naïve extraplate comme dans les dessins d'enfants. Nous reviendrons ultérieurement sur l'emploi récurrent des symboles du temps : montres,

³⁸ J. MITRY, Charlot, éd. universitaires, Paris, 1957, p.66 à 82.

réveils, horloges, pendules etc.

Les outils qui renvoient au monde du travail sont toujours dévoyés pour échapper à l'ennui des situations réalistes et laborieuses. Comme la bonne fée des contes ou le bon génie, il donne aux objets cette fonction d'aide magique qui émerveille le spectateur. Il se sert d'une tondeuse à gazon pour entretenir le sol de l'auberge où il travaille, fait avaler sa caisse à outils par la gigantesque machine qui les recrache déformés et broyés. Les burettes d'huile servent comme des pistolets à eau pour faire des niches, se trouvent aplatis par des mécanismes géants ou bien Charlot les actionne pour huiler ses camarades de travail. Il s'ingénie toujours à transformer en adjuvants ce qui jusque là s'était avéré comme des opposants et le burlesque tient dans ce dévoiement. Le petit prestidigitateur de *Limelight*, banal dresseur de puces use des ressources de la caméra pour devenir un illusionniste à grande échelle en créant des numéros inattendus. Le burlesque tient aussi à ces effets de surprise, le rire naissant de cette poétique absurde.

Dans le court métrage *Work*, 21-06-1915, l'apprenti qu'il est, se révolte astucieusement en se jouant de tous les outils mis à sa disposition pour travailler. La balayette qui doit lisser le papier peint qu'il s'apprête à coller sur les murs, ce qui l'ennuie profondément est aussitôt métamorphosée. Elle sert à caresser amoureusement le visage de la bonne dont il s'éprend, à épousseter malicieusement le veston du patron. Mais elle est aussi une arme redoutable contre les prétendants qui envahissent la maison en leur badigeonnant la face, version nouvelle de la tarte à la crème. Enfin elle est un gigantesque pinceau à tout faire. Avec les outils de maçon : truelle, lime, palette, il se fait consciencieusement la manucure. A aucun moment en effet il ne se décide à coller du papier et si par hasard il entreprend sa tâche, c'est pour mieux s'encoller les doigts ce qui crée immédiatement un comique de situation. Ailleurs la voiture des pompiers fait office de percolateur comme le carrosse de Cendrillon redevenait citrouille : l'ingéniosité supplée la paresse tout en suscitant le rire : ³⁹

« Lorsque (dans *Le Pompier*) Charlot, tirant des robinets le lait et le café du petit déjeuner se sert de la pompe à incendie comme d'un percolateur (parce que la pompe à incendie U.S.A. modèle 1910 ressemble à un chaudron surmonté d'un tuyau et, avec ses robinets, évoque l'image d'un percolateur), il l'affirme tout en la niant. Par son geste la pompe incendie est et n'est pas. Il l'affirme en tant qu'objet puisqu'il s'en sert ; il la nie en tant que catégorie, puisqu'à la catégorie "pompe à incendie" il substitue la catégorie "percolateur". Il nie l'objet dans son utilité - le "néantise" - en tournant cette utilité en dérision. Il se venge ainsi de la chose dont il est l'esclave ou la victime. »

Jamais Charlot ne travaille et chaque geste ébauche un nouveau divertissement. En fait, on peut remarquer que la spécificité du burlesque chaplinien par rapport à ses contemporains du rire passe par cette relation particulière que Charlot entretient avec les choses. En butte à la résistance de celles-ci, ce qui pourrait faire de lui un personnage tragique, il les travaille de manière à trouver ce qui fait d'elles des figures inattendues du comique. Alors il joue sur la plasticité des symboles et leur polysémie. Ainsi, lorsque dans *One A.M.*, 7-08-1916, le personnage est la victime des tapis glissants, des bêtes empaillées menaçantes, de la table tournante, de l'escalier qui se dérobe ou du lit qui

³⁹ J. MITRY, *op. cit.*, P. 71-72.

s'ouvre et se ferme inopinément, il crée une pantomime, un ballet étourdissant avec ce qui l'entoure. Un clown naît sous nos yeux qui joue à l'illusionniste, véritable mise en abyme du cinéma qui autorise toutes les fantasmagories. Son rapport concret au monde, à la matière mais aussi le contact rude qu'il éprouve avec les choses, le conduisent à repenser la fonctionnalité des objets voire leur symbolique. Reprenons quelques séquences exemplaires pour analyser l'originalité de Chaplin sur le plan burlesque.

Easy Street, 22-01-1917, exploite astucieusement le réverbère de la rue. Le malfrat à la stature colossale se retrouve piégé parce que Charlot use du bec de gaz tordu pour y enfermer la tête de sa victime. Image insolite que cette face charbonneuse mise sous cloche de verre et tournant de l'oeil. Comme dans les contes, le faible bénéficie de la complicité des objets.

Dans *A Dog's Life*, 14-04-1918, le chien devient un accessoire drôle de Charlot pénétrant dans le bar. Seule la queue du chien passant à travers le fonds de culotte de notre homme et cadrée serré non seulement insiste sur le couple inséparable homme/chien en figurant un être hybride mais renforce le caractère humain de l'animal en lui faisant battre le rythme de la grosse caisse de l'orchestre.

Le 06-02-1921, *The Kid*, offre une palette importante des inventions de Chaplin. Une cafetière est métamorphosée en biberon de même qu'une chaise est soigneusement découpée pour devenir chaise percée. L'énorme trou de la couverture qui protège Charlot alité se fait gigantesque poncho lorsque celui-ci se lève. Le cadrage serré en plan moyen accentue l'aspect incongru du malade sortant du lit, enfilant pieds nus ses godillots sur lesquels tombe négligemment le poncho de fortune. Un nouveau costume est né dans une seconde d'imagination. Le fil à linge tendu en travers de la fenêtre d'un voisin se change instantanément en corde de ring de boxe quand le kid est confronté à l'autre gamin de la rue et que son père lui donne les derniers conseils pour le combat. Chaplin n'a rien touché du décor initial, il n'a fait que suggérer au spectateur, par un simple changement de cadre, l'image du ring. C'est dans ce film aussi qu'il pousse la magie plus avant en jouant sur les trucages. De simples ailes aux plumes blanches suffisent à créer un Charlot et un Kid volant à travers la rue ; même le chien est doté de ce pouvoir là !

Plus hallucinatoire encore est le traitement des objets dans *The Gold Rush*, 16-08-1925. Nul n'ignore la scène magistrale du godillot bouilli lorsque les deux chercheurs d'or crèvent de faim. Le plan américain dévoile un Charlot cuisinier accomplissant les gestes traditionnels au fourneau : chaussure sortie avec envie de la marmite puis copieusement arrosée de bouillon. Seul le gros plan suivant sur l'un des pieds nus du personnage renvoie à l'objet utilitaire initial. Mais dans une situation pareille manger sa grolle revient à prendre son pied ! Les plans tailles qui suivent avec un effet de champ/contrechamp entrent dans le détail du partage du plat. Véritable rituel qui engendre une perception culinaire de l'objet-chaussure. On déguste, on cure consciencieusement les petits os, on enroule les lacets-spaghettis dans un geste convenu. Tout la séquence concourt à entretenir l'illusion du spectateur comme elle concourt à tromper la faim des protagonistes. Le burlesque s'appuie ici sur la métaphore visuelle et sur le procédé de métamorphose sans compter que sur le plan linguistique il existe un rapport étroit entre un hypothétique steak et la semelle d'une grolle !

La scène de la danse des petits pains recrée sous nos yeux une situation de

est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

marionnettiste. Charlot seul, dans son rêve éveillé, nous donne la comédie. Les pains piqués au bout des fourchettes deviennent chaussons de ballerine par le truchement de la pantomime de l'artiste. L'éclairage centré sur le personnage et le cadrage en plan serré sur le visage et les chaussons reconstituent une figure complète de danseur : les mimiques, que renforcent les fréquents regards caméra et la composition chorégraphique entraîne le spectateur dans une perception nouvelle. Sur notre rétine ne s'imprime alors que la silhouette de ballet et la force de Chaplin est de nous faire oublier les disproportions de la figurine. C'est également une autre manière d'imposer à l'écran l'image de Charlot : image en réduction de lui-même avec ses gros godillots et sa tête d'enfant rêveur. La poésie naît de cette alliance insolite et du poids du symbole qu'elle engendre. Le pain quotidien de Charlot, c'est son métier d'artiste et son rêve est à la dimension de son talent. Cette danse est emblématique de toute la carrière de Chaplin. Là encore, l'illusion l'emporte comme si le cinéma en déréalisant les objets ne donnait que plus d'épaisseur au signe. Le signifié tire sa force d'un signifiant neuf, en l'occurrence une image filmique qui nie le référent présent et premier - les petits pains, les fourchettes - pour lui substituer le référent conceptuel que secrète notre imaginaire - les jambes de la ballerine en grand écart et qui salue ou la posture charlotienne du clown qui veut nous séduire.

Le burlesque se conçoit également dans des situations tout à fait rocambolesques mais qui travaillent encore la fantaisie et le rapport ludique des personnages au monde qui les entoure. Ainsi en est-il de la séquence consacrée à la disparition de la cabane dans l'abîme glacé à cause d'un vent très violent. Celle-ci est traitée à la manière des dessins animés : elle n'est plus une habitation, construction tangible des hommes, mais représentation de maison. Par la succession de plans alternés intérieurs/extérieurs, Chaplin renforce la vision cocasse de la situation à laquelle on peut légitimement penser que le spectateur de 1925 était sensible. On peut supposer aussi qu'il pouvait croire au scénario catastrophe. La cabane en équilibre sur le précipice filmée en plan d'ensemble qui alterne avec les plans intérieurs où les déplacements des personnages font osciller l'édifice. Un brutal passage d'un plan intérieur où Charlot glisse à plat ventre sur le sol à un plan extérieur où il se trouve suspendu dans le vide en s'agrippant à la porte. Un très gros plan, créant l'effet de surprise, sur un noeud de corde coincé dans un rocher et qui retient momentanément la baraque, est suivi d'un plan large sur celle-ci surplombant aux trois-quarts le vide, ce qui est absolument irréaliste. Dans ce cas précis le rapport à l'objet maison n'est jamais fonctionnel. Il sert l'imagination créatrice de Chaplin pour confronter ses personnages aux situations burlesques. Une maison qui se dérobo dès le début de la séquence en tournoyant sur ses fondements et en changeant d'espace relève du gag et conduit ses locataires à enchaîner les scènes drôles.

Ce refus de la fonctionnalité des choses et cette transformation en adjuvants du héros sont récurrents. Les portes battantes des offices de restaurant sont l'endroit idéal des gags à répétition, les monte-charge et les passe-plats servent de cachette pour les fuyards, le four d'une cuisinière de vestiaire pour les vêtements de ville de Charlot, les briques, d'armes de jet contre des adversaires trop menaçants, les machines, de joujoux à démonter ou à détruire. Dans le monde de la boxe, espace largement représenté dans la production cinématographique de Chaplin, les accessoires sont tous dévoyés. Les

instruments de musculation permettent les jongleries espiègles comme au cirque, le matraquage ludique des partenaires, d'une façon d'autant plus aisée qu'il suffit d'un plan pour nous montrer que les haltères sont en carton et les marteaux en caoutchouc ! Il s'amuse donc de notre naïveté de spectateur abusé par les images. Le ring lui-même est un espace chorégraphique qui nie la dimension même du combat.

On peut encore porter notre attention sur quelques objets qui ont eu un traitement spécifique de la part de Chaplin en se référant à trois films : *City Lights* , 06-02-1931, *Modern Times* , 05-02-1936 et *The Great Dictator*, 15-10-1940.

Les plans d'ouverture du premier film cité sont particulièrement révélateurs de la manière dont Chaplin use des choses du réel. La statue que l'on inaugure ne retient notre attention que parce qu'elle offre un autre spectacle qu'elle-même. Nous nous dispenserons ici d'analyser les contrechamps sur le public, bien qu'ils soient particulièrement travaillés, pour ne retenir que la manière dont il met en scène son personnage. Un plan d'ensemble sur un monument de trois statues. Lui succède un plan moyen centré sur la statue du milieu et en position centrale, par rapport à l'objectif de la caméra, le vagabond, couché comme un enfant au giron, redonne au marbre une dimension proprement humaine et focalise tous les regards : la statue devient une mère protectrice qui nargue dans sa nouvelle fonction les officiels venus l'inaugurer. Mais Charlot par sa gestuelle gauche et candide - pas si naïf que cela tout de même ! - combat visuellement **les allégories du pouvoir**.

Un second plan moyen accompagné d'un léger panoramique vertical de haut en bas met en valeur la dérision de la situation : Charlot glisse et s'embroche par le fond de culotte à l'épée brandie. Un plan fixe met en relief la position inconfortable de celui-ci qui tente de se redresser durant l'hymne national mais qui inévitablement pique du nez dans un effet de balancier. **Négation saugrenue de la justice, de l'ordre** et éloquente façon pour Chaplin de "s'en taper le coquillard" comme l'accentue le plan moyen suivant où il pose délibérément le postérieur sur le visage de marbre. Le regard au public désapprobateur qui est aussi un regard caméra appuyé souligne le côté frondeur du tramp. Chaplin cadre plein champ son personnage d'un plan à l'autre ce qui renforce la situation burlesque. L'acmé de celle-ci est réalisée par un léger panoramique sur la statue de droite, filmée en plan moyen où Charlot profite du décor de la main ouverte de la statue pour narguer l'assemblée par un formidable pied de nez. Ainsi il s'inscrit à l'ouverture du film comme un marginal moqueur qui raille les autorités : nul besoin de discours à une époque où le parlant est né mais le choc fort des images qui font signifier aux choses ce qu'on ne voit pas a priori. Charlot façonne une écriture cinématographique qui focalise le regard du spectateur sur la pantomime du personnage qui utilise son environnement direct pour le détourner et lui faire signifier autre chose ce qui entraîne irrésistiblement le rire tout en inscrivant en creux **une critique des pouvoirs**.

Ainsi en est-il lorsqu'il veut **tuer la parole naissante et envahissante**. Un gros plan met en relief par confusion des formes un carré de fromage et un carré de savon au moment de la pause de midi des éboueurs. (Il avait déjà utilisé ce gag dans un film de 1915, *Shanghai'd* mais sans cette dimension symbolique. Dans ce film, il y avait pure méprise par simple inversion des objets : la serpillière, le savon et la brosse se retrouvant dans l'assiette du client. Chaplin a donc affiné considérablement sa conception du

burlesque.) Chaque objet perd sa fonction initiale et devient inopérant dans le réel. Seul le spectateur prend conscience du subterfuge : si j'ose dire Charlot s'en lave les mains tandis que son collègue de travail fulminera contre lui en bulles transparentes, inconsistantes. Autant d'ensembles vides véhiculant le non-dit ou l'indicible. C'est une astucieuse façon pour Chaplin de montrer que le cinéma tire sa force du montage des plans et du cadrage (le gros plan par exemple sur le visage éruçant des bulles) non de la parole qui serait redondante par rapport à la situation décrite.

Que dire également de la séquence de la rencontre avec l'aveugle où la voiture fonctionne comme un indice de richesse et non comme un objet en soi de la modernité urbaine ? Chaplin semble s'être amusé de ceux qui l'ont fait s'expliquer sur cette concrétisation du signe. En effet l'image seule rend compte des effets sonores inaudibles et de la prise de conscience de l'aveugle. Chaplin, contrairement à ce qu'il avance ou ce qu'on lui fait dire, réutilise un gag déjà mis à l'épreuve dans un autre film : *The Idle Class*, 25-02-1921. Se retrouvant devant une villa où se déroule une fête mondaine, il trompe le domestique à l'entrée en passant à travers une limousine arrêtée devant la porte principale. Ainsi est-il déjà pris pour un riche qui se rend au bal masqué organisé par la haute société.

C'est aussi le seul film où Chaplin détourne son propre vêtement de tramp de sa fonction habituelle. Il crée une distorsion burlesque qui n'est considérée comme telle que par le spectateur et les convives de la fête. Le majordome ne s'étonne pas de voir ce personnage habillé en vagabond puisqu'il assiste à un bal masqué. Il est donc déguisé ! Déguisé en son propre personnage ! ***Le vêtement de Charlot devient alors costume et, à ce titre, signe non plus particulier mais signe universel de pauvreté, de misère. Chaplin s'arrange malicieusement pour faire entrer dans la galeries des costumes historiques, donc symboliques, sa propre invention. Il vient de donner à Charlot, si ce n'était déjà fait dans l'imaginaire collectif, une réalité historique définitive. Charlot devient un référent sociologique et un type cinématographique.***



Modern Times, 05-02-1936, **traite les objets de manière plus animiste** encore comme si leur poétisation était devenue indispensable dans un monde où la priorité est la fonctionnalité. Les clés de serrage sont des cornes de taureau pour séduire la belle qui passe ou s'utilisent sur les boutons des robes, ornements des fesses ou de la poitrine. Ce sont donc des outils lubriques au service du flirt ! On n'a que faire de leur utilité mécanique sur la chaîne de montage. La gigantesque machine avale les hommes et donne lieu à une série de gags successifs : la boîte à outils engloutie qui recrache ses outils comme des chicots, le déjeuner du patron, la tête coincée dans le rouage, Charlot qui visite malgré lui les mécanismes. Les plans laissent libre cours à l'imaginaire produisant des images surréelles qui nient la machine en tant que telle ou peut-être en pressentent déjà toutes les dimensions virtuelles. Le cinéma prend le relais de la science-fiction et peut s'offrir toutes les audaces.

Outre cette extraordinaire facilité de Charlot à métamorphoser les objets pour les

mettre au service de sa fantaisie et fonder un burlesque qui lui est propre, nous devons à présent étudier la manière dont il compose avec la personne d'autrui.

Charlot réifie le corps d'autrui

Chaque fois qu'il est dans une situation critique - rival, patron encombrant, personnage hostile, femme revêche etc. - il chosifie son adversaire par des moyens divers. Soit il le déshumanise, en choisissant un filmage en gros plan du postérieur qui lui sert souvent de grosse caisse où il déchaîne ses ardeurs guerrières. Cette posture d'autrui est génératrice de situations propres à la farce d'autant que Charlot devient le champion du coup de pied au cul décoché sans en avoir l'air mais de manière vache, le point de vue retenu rendant complice le spectateur. L'autre, au sens propre du terme, perd la face parce qu'il est volontairement filmé de dos. Soit il les fige dans des attitudes mécaniques et les traite comme des automates qu'il gouverne à sa guise. A cet égard son burlesque dépasse largement le pugilat des premiers Mack Sennett puisque c'est toute une palette de gags faisant appel à la ruse et à l'intelligence des situations que notre gringalet déploie pour combattre ceux ou celles qui veulent lui en imposer.

Chaplin construit donc son personnage de manière à ce qu'il invente de nouveaux rapports aux autres et au monde qui l'entoure. Il s'agit de lui faire signifier un univers qui fonctionne en parodiant ou en perturbant le nôtre. C'est une grande originalité de sa part d'avoir su détourner les objets de leur référent utilitaire. En les rendant polysémiques et poétiques il a infléchi le burlesque vers un comique plus inventif et raffiné, modifiant complètement les slapsticks des origines. Il est sorti des situations stéréotypées pour créer un univers charlotien. Au fil des réalisations le spectateur, comme pour Guignol dont il a appris à connaître les ruses, se fait le complice de Charlot dont il attend les nouvelles astuces. En effet, Chaplin a su incarner un nouveau type de comique qui, s'il se développe autour de gags récurrents, marques de sa propre pantomime, n'en invente pas moins de nouveaux à chaque film et d'autant mieux qu'il maîtrise l'outil cinématographique. Aussi, et ce parallèlement, s'ingénie-t-il à penser de nouvelles formes d'écriture du comique en s'appliquant à rendre le spectateur partisan de ses frasques. Il nous convient d'examiner désormais quel espace est dévolu à Charlot.

Traductions

· Page 67

« *The Pilgrim, finalement, est un essai de jeu de rôles et la difficulté de s'échapper des rôles ou d'en assumer de nouveaux.* » (J. Smith, Chaplin, Columbus Books, 1984, p. 60,61)

· Page 69

« *A Woman of Paris aide à inclure Chaplin comme l'intellectuel sérieux et le talentueux réalisateur sans son image de star.* » (J. Malard, Chaplin and American Culture, Princeton University Press, 1989) « Et le monde répondit, « ce n'est pas Charlie, où s'en est-il allé ? Même comme ses plus fidèles admirateurs

cherchaient leur voie à travers *A Woman of Paris*, Chaplin était sur le point de mettre son vieux costume – et Charlie revenait pour l'or. » (J. Smith, op. cit., p. 69)

· Page 71

« Je parvenais à faire accepter un ou deux morceaux de comédie de mon cru, malgré les massacreurs de la salle de montage. Familier de leur méthode de montage, je trouverais le moyen de faire mon métier et mes gags juste à l'entrée et à la sortie des scènes, sachant qu'ils auraient quelques difficultés à les couper. » (Charlie Chaplin, *My Autobiography*) (cf : *A Film Johnny*) « La réflexivité de *A Film Johnnie* commence dans le titre du film –qui put bien être suggéré par Chaplin puisqu'il est utilisé comme un terme argotique alors populaire en Grande Bretagne plutôt qu'aux USA. *A Film Johnnie* a plusieurs significations étroitement reliées entre elles en termes cinématographiques : Chaplin, un acteur de cinéma contrarié à cause de la Keystone joue un rôle de fan de film qui devient par inadvertance un acteur de cinéma pour la Keystone. Alors que *Kid's Ato Race at Venice* reflétait le conflit de Chaplin avec Lehrman, *A Film Johnnie* peut être vu comme une parodie du début du malaise de Chaplin avec le film en général et ses désagréments généraux avec l'environnement de la Keystone en particulier. » (H.M. Geduld, *Chapliniana*, volume 1, Indiana University Press, 1987) « Dans *A Film Johnnie*, il envahit les studios de la Keystone et apporta le chaos parmi les réalisateurs. » I. Quigly, *Charlie Chaplin, Early Comedies*, Studio Vostra, 1988)

· Page 74

« Charlie et Mabel réalisent un peu qu'ils sont sur le point de voir leur propre type de personnages louches sur l'écran. » (I. Quigly, op. cit., p. 48)

CHAPITRE III. MISE EN PLACE D'UN ESPACE PROPRE A CHARLOT

Avant même d'entreprendre cette étude, arrêtons-nous sur des points théoriques importants pour comprendre et situer la démarche de Chaplin. En effet, son statut particulier de *réalisateur-monteur-acteur-compositeur* et plus tardivement *producteur*, infléchit sa démarche de créateur et impose au spectateur une compréhension spécifique de ses œuvres.

Nous partirons des définitions de J.P Faye.⁴⁰ La première :

« Auteur, étymologiquement renvoie à autorité "auctor", à "auctoritas" : on qualifie "d'auteur", dans tous les domaines, celui qui "promeut", qui prend une initiative, qui est le premier à produire quelque activité, celui qui fonde, celui qui garantit, et finalement "l'auteur", "l'auctoritas" est dans ce cas cette possibilité de "faire surgir quelque chose...de produire l'existence. »

⁴⁰ In Communications 38

De ce point de vue et pour tous les films réalisés par Chaplin, nous ne devons jamais perdre de vue que l'énonciation étant le fondement de la production des énoncés, il nous faudra examiner dans quelle mesure il exhibe son propre pouvoir.

En outre, si l'on se réfère à la seconde définition :

« Le narrateur, c'est aussi Narus ou Gnarus, le contraire de l'ignare : celui qui sait, »

il nous faudra comprendre comment l'image, et surtout dans la période dite muette, peut signifier une attitude narrative, comment Chaplin résout le délicat problème de montrer à la fois ce que voit le personnage et ce qu'il pense. Ceci se complexifie dans la mesure où Charlot est, suivant la terminologie de F. Jost, « *le narrateur extradiégétique ou profilmique* »⁴¹, ou suivant celle de Genette « *homodiégétique* »⁴² de Chaplin. Nous envisageons dans l'étude qui suit, d'abord, comment les images mouvantes et muettes construisent et racontent les lois d'un espace où Chaplin fait évoluer son personnage ; ensuite comment la mise en place de cet espace se réalise dans une écriture qui tisse l'univers singulier de Charlot.

1 - La mise en évidence d'un système de lieux

Chaplin, londonien émigré aux Etats-Unis, dès qu'il réalise seul ses films, c'est-à-dire, très tôt (le 4 mai 1914 *Caught In The Rain*) filme l'urbanité et plus précisément encore un univers de rues et de quartiers qui ressemblent fort à ceux de son enfance anglaise⁴³ :

« Toute sa vie tient à l'étroit dans ce paysage de brique et de fer où les enfants forment des attelages de bout de corde, organisent entredes braseros des courses de relais et sautent avec insouciance au-dessus des châlits que les brocanteurs laissent pêle-mêle sur le trottoir. Lambeth Road c'est déjà le décor d'Easy Street, la rue des Bons-Enfants où Charlot coiffe en semaine le gros Nénesse d'un bec de gaz et l'envoie, le dimanche, au temple de l'armée du Salut. Voici les palissades de Cottington Street sous lesquelles passeront les mains des voleurs de saucisses, voici les boules des prêteurs sur gages, le comptoir sur lequel Charlot fera de mauvais débuts d'usurier. Voilà toutes les maisons de son enfance que Charlie Chaplin reconnaît, dit-il, avec plus d'émotion que les gens... »

Il était alors ce gosse pauvre, errant dans l'espace sordide et délabré des classes miséreuses (cf. My Autobiography).

Si le Chaplin des premiers films de la Keystone joue déjà dans la rue, lorsqu'il prend en charge la réalisation, il va peaufiner son regard et élire des lieux de prédilection en privilégiant prises de vue, mouvements de caméra et montage final. Quels sont ces espaces sur lesquels il focalise ses objectifs ? Avant d'analyser leurs fonctions proposons

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cité dans l'article de F. JOST

⁴³ P. GILSON cité par J. MITRY in *op.cit.*, p.150

d'abord une approche organisée des lieux qui les composent.

a) Les lieux de l'errance misérable

La grande ville et plus particulièrement **le quartier** au sens étymologique du terme, c'est-à-dire, ce qui est orthogonalement délimité par des rues, mais le **quartier pauvre**, celui de la low class, à l'habitat délabré, fait de mansardes vétustes et de cours souvent sordides, voire de terrains vagues délimités par de méchantes palissades de chantier comme dans *A Dog's Life*. Mais aussi et surtout **les rues** et **les trottoirs** où le tramp déambule sans cesse en quête d'aventures et souvent victime des pires déboires. **Les bas-fonds** où se trouvent les asiles de nuit pour les plus démunis et où, en désespoir de cause il échoue parfois.

b) Les lieux de l'activité urbaine.

Ils sont largement représentés et offrent au personnage une grande possibilité de circulation dans la mesure où il n'est lié à aucun de manière durable. Contentons-nous ici de les énumérer :

- L'église
- La banque
- La caserne des pompiers
- Les bars, les restaurants, les hôtels
- Les boutiques, les grands magasins
- Le comptoir d'embauche
- Le chantier
- L'usine

c) Les lieux d'enfermement

Ils jouent un rôle fondamental dans la construction de Charlot et marquent sa psychologie. Ils sont ceux que le tramp exècre parce qu'ils sont les symboles de la privation des libertés. **La prison** est le plus emblématique de tous car en plus d'enfermer, il stigmatise celui qui y séjourne. En ce sens et à maintes reprises dans les films nous pouvons dire que le **poste de police** en est l'antichambre. **L'orphelinat** appartient à la mémoire sombre de Chaplin et, à ce titre, évoque la liberté de l'enfance bafouée voire castrée. Enfin, **le ghetto** évoque un enfermement à large échelle et invite à la réflexion politique lorsque l'on isole tout un peuple.

d) Le domus

Lieu assez rare chez Chaplin mais intéressant car il offre des variations significantes qu'il nous conviendra d'analyser par rapport à Charlot et à ses conceptions. Nous trouvons **la mansarde de l'artiste, celle des pauvres gens** des quartiers miséreux, **les cabanes de**

bric et de broc des vagabonds, **la maison de la classe moyenne** et enfin **la villa cossue** des quartiers résidentiels.

e) Les lieux de liberté

Ils appartiennent à l'espace ouvert de **la rue** et des **trottoirs**, mais ils sont également symbolisés par les **parcs** et la **route** ouverte sur l'infini de la campagne. Ils bénéficient d'un traitement cinématographique particulier que nous étudierons plus loin.

f) Les lieux de divertissements

Ils sont très nombreux et remplissent, pour certains, une fonction très particulière qui sera expliquée ultérieurement. Ils permettent en effet une réflexion de Chaplin sur son propre art et sur sa conception de Charlot. Nous nous bornons ici à en présenter le corpus :

- Le ring de boxe
- La piste de skate
- Le théâtre
- Le music-hall
- Le cabaret
- L'opéra
- Le cirque
- Les plateaux de tournage
- le cinéma
- La télévision

Nous remarquons également que plusieurs titres de films font référence à l'univers urbain, lieux ou professions exercées.

2 - Le monde urbain : constitution d'un espace propre à Charlot

a) L'espace de l'errance et l'espace du domus

Charlot évolue au sein des vicissitudes citadines et vit son histoire au contact d'une réalité rude contre laquelle il lutte pour préserver sa liberté et son identité. Un premier constat s'impose : les lieux de prédilection du tramp, ceux où il se tient le plus souvent en quête d'aventure ou plus simplement en quête d'existence, ce sont la **rue** et les **trottoirs**. Il est constamment représenté dans les films.

Dès les premiers courts métrages de 1914, la rue joue un rôle capital. Lieu essentiellement de rencontres et de poursuites, elle donne d'abord à Charlot l'occasion de construire son originalité. Il y développe une allure propre qui permet aussitôt au spectateur de le reconnaître parmi les passants mais aussi Chaplin exploite les possibilités du décor en "L" mis en évidence par Kristin Thompson : parcours effréné des

deux longueurs du "L" avec le fameux virage à angle droit sur un pied qui caractérise son personnage. Il travaille également l'idée du dédale de rues à travers les pâtés d'immeubles vétustes dans les courses poursuites, par un montage de plans courts. Mais l'essentiel réside dans les situations qui se construisent à partir de l'univers de la rue et de ses trottoirs. Attachons-nous à quelques traits récurrents de ceux-ci.

Ils sont le lieu de l'événement, ce par quoi les choses arrivent effectivement. Le tramp errant dans l'espace urbain se trouve confronté à de multiples situations qui construisent souvent le scénario. La rencontre avec les flics, fréquente, est à la base des variations burlesques de la course poursuite. Chaplin l'amorce par des changements de la taille des plans qui mettent Charlot en danger : flics cadrés en gros plans qui l'épient, axes différents de la caméra qui montrent au spectateur la complexité de la situation, mise en place de travellings qui suivent le déroulement de l'action. Souvent d'ailleurs la scène se joue à trois personnages : deux policiers et Charlot, ce qui accentue les déplacements et multiplie les facéties de la fuite.

Nous dégagerons la problématique suivante à partir de ces scènes de rue : elles présentent en effet un intérêt cinématographique, à la fois sur le plan documentaire et sur le plan diégétique.

D'une part, nous découvrons des boutiques de l'époque et leurs panneaux publicitaires, des petits métiers - vendeurs de journaux, éboueurs, artisans, vendeurs ambulants etc. -, nous percevons les différences de classes sociales : des ouvriers en casquette aux bourgeois en melons et hauts de forme. Chaplin exploite également le trafic automobile, ce qui le conduit, avant Tati, à inventer des situations cocasses et à raffiner les courses poursuites (Par exemple in *A Day's Pleasure*, *The Kid*, *Pay Day*, *City Lights*).

D'autre part, sur le plan de la diégèse, Charlot est un homme de la rue en perpétuelle déambulation et son ou ses histoires naissent des rencontres qu'il y fait. Truands, noceurs, petits voyous, faux pasteurs, jeunes filles sans le sou, ivrognes, gamins délurés : autant d'individus avec lesquels il tisse un moment son destin, se laissant aller au gré de son inspiration. Pour Charlot, le théâtre du monde est avant tout dans la rue ou sur le trottoir. Et le burlesque naît de cet aspect inattendu, une sorte d'improvisation permanente que Chaplin maîtrise de mieux en mieux au cours de sa carrière. A cet égard un exemple étonnant se trouve dans *City Lights*. Charlot, qui vient d'être embauché en tant qu'éboueur, est commis au ramassage des crottins de cheval des voitures hippomobiles et semble ne pas chômer devant l'ampleur de la tâche. Pourtant le gag vient d'un plan de coupe surprenant qui fait découvrir au spectateur aussi médusé que le personnage un éléphant traversant la chaussée. Du coup, on imagine, à la stupeur qui se lit sur son visage, le travail gigantesque qui l'attend. En outre, son uniforme et son casque blancs jusque là anodins se retrouvent connotés d'une dimension coloniale. La rue devient ainsi, malgré elle, le lieu de l'exotisme burlesque et rappelle au spectateur qu'il est dans la fantaisie cinématographique.⁴⁴

« On peut tout faire passer sur un écran, pourvu qu'on amuse au sens anglo-saxon du terme, qui signifie aussi bien distraire et faire rire qu'étonner. Et si vous n'étonnez pas, ce que vous exprimez n'a aucune valeur. »

⁴⁴ H. POULAILLE, *Charlie Chaplin*, préface de Paul MORAND, éd. Grasset, Paris, 1927

Enfin, la rue ou mieux **la route** est l'espace emblématique du tramp dans la mesure où elles sont des espaces ouverts qu'il peut parcourir indéfiniment d'un film à l'autre. C'est comme si, à chaque fois, nous faisons un bout de chemin avec lui, acceptant d'être, comme lui, désorienté, sans domicile fixe, uniquement mu par le vers de Rimbaud :

« *J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal* »

Nous pouvons remarquer que dans bon nombre de films Chaplin filme le chemin, la rue ou la route avec un soin particulier, soit dans un souci réaliste, soit pour servir l'esthétique burlesque. Dans le premier cas, il travaille les changements d'axes de la caméra, les travellings, les panoramiques pour en saisir le mouvement et donner à voir les moyens de locomotion propres à l'époque - automobiles, motocyclettes, voitures hippomobiles, tramways -. Charlot est un personnage en effet qui ne se déplace pas seulement à pied. Il utilise tout ce qui est à sa portée pour aller d'un endroit à un autre y compris les voies ferrée et aérienne. Il est un homme de son temps.

Cependant c'est le second cas qui retient surtout notre attention. L'atmosphère burlesque naît de la manière dont Charlot s'approprie la rue ou la parcourt. Dans la lignée sennettienne, l'innovation se fait jour quand la rue devient labyrinthique : la course poursuite ne s'achève pas comme dans les premiers Keystone, elle se perd dans une fuite sans fin. Et le comique du personnage repose précisément sur la capacité de Chaplin à user des possibilités de ces espaces ouverts.

Dans *The Tramp* , 11-04-1915, les situations comiques se développent entre deux errances symbolisées par notre héros vagabond, le baluchon sur l'épaule, sur une route déserte. A l'ouverture du film, il ignore où il va et ce qui l'attend ; mais il n'en sait pas davantage à la fermeture du film à un détail près c'est qu'il fait la nique au destin en exécutant un entrechat moqueur après avoir subi pour la première fois une aventure plus pathétique. Or, c'est comme si la route, comme plus tard dans les road movies, se chargeait de redonner à Charlot sa dimension métaphysique. La route est source de libération et de retrouvailles avec soi-même.

Dans *The Fireman* , 12-06-1916, *The Vagabond* , 10-07-1916, *The Kid*, 06-02-1921, la rue est dans certaines séquences ce qui permet les débordements burlesques les plus fous. La voiture de pompier lancée à toute allure se désossant au fur et à mesure de sa course folle, la roulotte de bohémien qui donne lieu à un magnifique travelling réalisé à partir de l'intérieur de celle-ci et qui s'échappe au gré de la vitesse, favorisant la fuite de Charlot et de sa compagne à la barbe des gitans qui courent après eux ; le saut dans la camionnette de l'orphelinat du haut des toits et la course folle de l'automobile sur l'asphalte tandis que Charlot se débarrasse des gêneurs en les projetant à l'extérieur. Chaplin met l'accent sur les cascades et sur l'agilité de son héros à profiter de l'espace de liberté qu'offre la rue. C'est proprement du comique de situation qui joue à la fois sur les ressorts de la farce et la facilité du cinéma à déjouer les lois de la pesanteur.

Je ne reviendrai pas sur l'excellente analyse de F. Bordat en ce qui concerne la fin des films et, en particulier, sur ce qu'il explique à propos de l'image de la route dont il dit qu'elle « *y est toujours en filigrane, ou en surimpression.* »⁴⁵

⁴⁵ F. BORDAT, *op. cit.*, p. 96

En dehors de ces lieux qui fondent un personnage proprement urbain, un citadin des temps modernes, il nous faut analyser des endroits qui sont situés à la fois en ville et en marge de celle-ci. Le tramp n'habite nulle part et si parfois il s'installe, c'est toujours provisoirement. L'espace qu'il occupe alors est fait de bric et de broc. En outre le scénario est souvent contenu entre l'ouverture et la fin du film dans l'image récurrente de la route, de l'espace ouvert. On saisit le personnage dans la trajectoire même de son errance, ne sachant d'où il vient et où il va. On assiste alors à une péripétie de son existence et Chaplin met en place un dispositif dont les plans majeurs sont des plans de rues, parfois les grands espaces des parcs publics. Les autres plans aménagent des circulations entre l'intérieur et l'extérieur et les lieux retenus - bars, restaurants, salles de boxe, boutiques etc. - sont toujours des endroits de passage et peuplés. Chaplin filme son personnage dans une réalité à la fois précaire et misérable mais ouverte sur le monde. Prenons deux exemples : *A Dog's Life*, 14-04-1918 et *The Kid*, 06-02-1921.

Dans le premier film cité, le personnage est cadré en plan d'ensemble dans **un espace carré de terrain vague** délimité par des palissades de chantier. Des plans rapprochés et des gros plans offrent l'image d'un pauvre hère pas mieux loti que son chien puisqu'il dort, à la belle étoile, à même le sol, dans cet enclos, malgré tout quelque peu protecteur. Version avant l'heure de *Sans toit ni loi*, puisque la vie de Charlot est constamment menacée par les régulateurs de l'ordre de la rue : les flics. Chaplin mettra particulièrement bien ce danger en évidence en surcadrant systématiquement les têtes de flics dans les espaces troués des palissades. Il développera même un aspect du burlesque à travers cette situation. En jouant sur l'échelle des plans et les angles de prises de vue de la caméra il organise la fuite de Charlot hors de l'enclos qui parvient à se glisser entre les jambes d'un policier. C'est comme si la caméra dessinait un nouveau labyrinthe de la course poursuite en en modifiant le décor.

Ce film est assez emblématique de la stratégie narrative de Chaplin. Il s'agit de montrer le personnage dans des plans qui filment la rue, les espaces à ciel ouvert, les déplacements d'un lieu à l'autre. Il construit l'histoire de Charlot sur le mode de la déambulation : la caméra explore le monde urbain au ras de la chaussée et choisit de préférence des points de vue qui signifient les dimensions populaires. Charlot appartient à ce monde-là et le parcourt en tous sens aventureusement. Lorsque la stratégie change, c'est-à-dire lorsque Chaplin filme les espaces clos des maisons bourgeoises ou des lieux mondains, c'est pour que Charlot personnage décalé bouleverse cet ordre là, le critique, le stigmatise pour finalement être heureusement rejeté au monde mouvant de la rue.

Dans le second film cité, Charlot vit dans **une mansarde**. C'est un exemple rarissime de sédentarité précaire du tramp, justifiée sans doute parce que pour la première fois il va avoir charge d'âme. Sur le plan cinématographique également, nous assistons à une véritable composition de son lieu de vie. Le quartier est d'abord filmé en plan fixe avec variation des angles de prise de vue : rues misérables où Charlot déambule en recevant des immondices sur la tête, immeubles en brique en mauvais état, coin sordide des poubelles en gros plan où a été déposé le kid. Le montage fait apparaître une succession de rues tristes où Charlot erre à l'image de son décor : gros plan sur ses mitaines trouées qu'il s'apprête à jeter dans une poubelle, sur la boîte de sardines qui lui tient lieu d'étui à mégots qu'il a dû ramasser sur les trottoirs comme dans *City Lights*. La cour intérieure de

l'endroit où il habite mérite aussi attention. Filmée en plans fixes, le montage fait apparaître une cour carrée aux murs de briques quasiment aveugles, peu ouverte sur l'extérieur : une ruelle étroite débouche à l'angle de l'habitation de Charlot et une espèce de voûte "cochère" aménage une autre issue. Cet espace refermé sur lui-même est un lieu de vie populaire où chacun participe à la vie du voisin : femmes attroupées au bas de l'escalier de l'immeuble interrogeant le père de l'enfant trouvé, rassemblement des locataires pour assister aux bagarres entre gosses et aux rixes entre adultes. Cet espace de la vie sociale des pauvres apparaît de façon encore plus vive lorsque la mère du kid devenue riche s'aventure dans ce quartier. Un plan fixe la filme s'éloignant des marches de l'immeuble où se tient le gosse. Chaplin joue sur les effets de cadre et utilise l'architecture du lieu pour signifier la séparation de deux univers, celui du tramp étant resserré dans le cadre, sans horizon et bouché de toutes parts y compris filmiquement puisque la séquence se clôt sur une fermeture à l'iris. Mais l'immeuble misérable est ici un refuge et l'essentiel de l'histoire se déroule dans le dédale des rues.

Ensuite, comment filme-t-il la mansarde ? Le montage d'une succession de plans fixes fait apparaître la difficulté pour accéder à celle-ci - l'escalier est raide et étroit -, montre l'exiguïté de l'unique pièce où la paillasse juxte le fourneau et la table. La pièce est de guingois et l'ameublement sommaire. Les effets de gros plans relèvent des détails qui montrent que l'on se débrouille avec les moyens du bord pour survivre au quotidien : ficelles suspendues au plafond et morceau d'étoffe pour le berceau-hamac du nourrisson, chaise découpée grossièrement pour réaliser la chaise percée du gosse, compteur à gaz vétuste qui marche à la pièce. Chaplin donne à voir un espace misérable fort proche certainement de la mansarde située au numéro 3 Pownall Terrace, ruelle sordide, et dans laquelle ils vécurent en 1894-95, Sidney, sa mère et lui, mais toujours traité sur le mode burlesque.

Le "domus" est donc rarement filmé et s'il l'est c'est pour montrer un Charlot peu enclin à la conjugalité. Le film *Pay Day*, 02-04-1922 nous le montre rentrant à l'aube, attendu par sa mégère : le lieu est hostile, symbole de la routine et de l'enfermement. Le personnage déploie toute une pantomime de la ruse pour échapper aux foudres conjugales. Il finira par se coucher tout habillé dans la baignoire pour éviter de retourner au travail.

Les maisons bourgeoises, quant à elles, représentent **le lieu des conventions sociales** ou des divertissements mondains. Charlot s'y introduit plus qu'il n'y est invité. Elles permettent de mettre en place une nouvelle forme de course poursuite : Charlot démasqué est pourchassé. La succession des plans offre une circulation dans tous les espaces de la vie privée et dévoile le volume important du lieu. La maison bourgeoise contrairement à l'habitat populaire est caractérisée par l'étage et l'escalier est constamment utilisé dans les courses poursuites ainsi que les couloirs et les nombreuses portes qui desservent les chambres. Charlot n'habite pas cet espace : il le parcourt en tous sens pour en perturber l'organisation et le nier. Le tramp rejette cet univers de la sédentarité fade et des objets convenus où il risque de perdre sa vitalité à l'image de Marie dans *A Woman Of Paris*. Celle-ci est filmée dans une alternance pertinente de plans qui signifient son enfermement dans la maison du père, grosse bâtisse sévère. La chambre de Marie est à l'étage, comme il se doit, et les effets de cadre renchérissent son

isolement : l'escalier où se profile l'ombre inquiétante du père la coupe du monde extérieur mais également les surcadres de la porte et de la fenêtre ainsi que les lignes du toit accentuent cette idée de maison-prison d'où il faut fuir à n'importe quel prix.



Un lieu intéressant de la misère populaire est également présent dans *The Kid* et dans *Triple Trouble*, 11-08-1918 parce qu'il permet de comprendre dans quels lieux notre personnage évolue et tente d'exister. Il vit dans les faubourgs tristes et mal famés à l'habitat dégradé et à la population misérable dont une proportion s'adonne à la délinquance. Il y a sans aucun doute des souvenirs de sa propre enfance errante dans les quartiers misérables de Londres.

L'asile de nuit représente un refuge pour les vagabonds mais ce sont les aspects sordides qui sont représentés. Or, *The Kid* filme au plus près la réalité de cet endroit : plan d'ensemble sur la grande salle où s'alignent de méchants lits, plan rapproché sur les rampes à gaz des veilleuses faiblantes, gros plan avec début de fermeture à l'iris sur le veilleur inquisiteur et menaçant. Charlot traqué et démuné n'a que cette seule ressource pour passer la nuit et encore fait-il rentrer par la fenêtre le gosse pour n'avoir à payer qu'une place. C'est pour Chaplin l'occasion de développer une dimension plus tragique du burlesque puisqu'il filme l'endroit de manière assez inquiétante - changement d'éclairage, plans serrés sur des dormeurs peu engageants - en s'appuyant sur un scénario à suspense. La stratégie narrative ici n'a pas pour seule fonction d'ancrer le personnage dans l'univers triste des pauvres, des marginaux mais bien d'infléchir la trajectoire de Charlot vers un burlesque plus grave et de le gonfler d'humanité voire d'humanisme.

Le cas de *Triple Trouble* est plus complexe et ce, pour de multiples raisons. D'abord ce film est le résultat d'une série de montages de fragments divers empruntés à *Police*, à *Work*, et d'autres rushes hétéroclites ; or suivant les copies il ne présente pas la même composition. Mais ce qui retient notre attention c'est précisément l'exploitation de ces fragments et ce que conserve Chaplin. Certains rushes font apparaître un filmage à la manière des films noirs de ces asiles de nuit où c'est pourtant l'occasion pour le cinéaste de multiplier les gags qui dénoncent la violence des rapports humains pour survivre. Un "struggle for life" nocturne où les bas-fonds se déchaînent : plans fixes sur la file d'attente à l'extérieur où chacun tente de doubler le voisin pour être sûr d'avoir une paille pour dormir et sens de la géographie des lieux. Chaplin instaure une différence de niveau entre la rue et la salle de l'asile, en filmant frontalement ses personnages à l'intérieur ; on les voit descendre quelques marches comme si l'endroit représentait une descente aux enfers effective d'autant qu'un Cerbère les attend à l'entrée pour qu'ils payent leur dû. En outre, la caméra oriente nos regards vers la perception des graffitis du mur. Les scènes filmées en plans rapprochés mettent en évidence l'ivrognerie, les bagarres et la manière dont "les dormeurs" effectuent leurs larcins. Charlot participe à la filouterie générale, et multiplie ses gags, comme celui filmé en gros plan, qui consiste à enfiler ses bras dans ses grolles en se dissimulant sous la couverture pour abuser les éventuels voleurs. Il finira d'ailleurs par participer à la rixe à coups d'oreillers de plumes, renouant par là avec les

slapsticks classiques.

Or, il est intéressant de remarquer que Chaplin n'a pas gardé ces rushes dans la version qu'il propose au public. Charlot est filmé jusqu'à la descente dans l'asile de nuit sans en franchir le seuil. Son refus de pénétrer dans un tel endroit peut sans doute s'expliquer par sa plus grande pauvreté encore - il n'a pas l'argent pour passer la nuit - mais on peut légitimement penser que Chaplin n'a pas envie de faire vivre cette dégradation à son personnage. Celui-ci mérite, à cette époque, mieux que les situations éculées des anciens slapsticks ; aussi abandonne-t-il la place immédiatement.

Au-delà de cette errance et de ces velléités d'installation précaire qui caractérisent la trajectoire de Charlot et signifient sa propre appréhension du monde urbain où il vit, Chaplin met également en place un espace d'éventuelle socialisation de son personnage.

b) L'espace du lien social : exclusion ou insertion ?

Un lieu privilégié du tramp est également **le bar et le restaurant**, lieux urbains par excellence. Deux situations sont à l'oeuvre dans leur représentation : soit Charlot est garçon de café, soit il est consommateur. Dans le premier cas la configuration des lieux permet le développement des gags. Ce sont les portes battantes des cuisines qui sont souvent utilisées pour provoquer les catastrophes. En suivant les évolutions de son personnage la caméra fixe son objectif sur les inscriptions "in" et "out" des portes pour montrer que Charlot va à contresens pour pénétrer dans les cuisines. Il exploite là la veine de la farce mais en mettant en relief le sens de la provocation de son personnage qui fait de son service un jeu. D'ailleurs cet espace est pour celui-ci l'occasion d'exercer une forme de pouvoir sur les clients. Par exemple il retarde le moment où il apporte les plats en imaginant un ballet avec les plateaux, en faisant voler la nourriture ou en renversant les mets. Autant de moments comiques qui transforment ces lieux : les clients ne sont pas filmés comme ceux qui dégustent mais ceux qui attendent indéfiniment le bon vouloir du serveur. C'est comme si Chaplin inscrivait là une revanche sur un espace qui lui fut enfant inaccessible tant il était démuné.

En effet, que se passe-t-il lorsque Charlot est consommateur ? Bien des films envisagent la scène du franchissement de cet espace : Charlot à la porte du café ou du restaurant. La soif ou la faim l'y poussent mais la misère le fait hésiter. Le tramp n'a même pas de quoi se sustenter. D'où une série de situations burlesques mises en oeuvre pour conquérir l'endroit. Charlot y pénètre en douce, resquille, boit sournoisement les verres des autres au comptoir, chipe la nourriture, paie avec le pourboire des autres convives. La fonction de ce lieu apparaît alors clairement : *il met en relief la misère du tramp, son exclusion sociale*. Dans *City Lights*, c'est le millionnaire qui offre généreusement le restaurant au pauvre hère qu'est Charlot et dans *Monsieur Verdoux*, quand Charlot aura définitivement disparu de l'écran, on verra a contrario Henri Verdoux, le nanti, s'afficher aux terrasses de cafés. Mais, une fois ruiné, il se fera inviter par la jeune femme devenue riche.

Nous nous attarderons sur deux exemples : *The Immigrant*, 17-06-1917 et *A Dog's Life*. Charlot venant de débarquer aux U.S.A n'a pas le sou pour s'offrir le restaurant alors qu'il a faim. Une pièce trouvée par hasard devant l'entrée l'encourage à passer la porte de

cet endroit. D'emblée il filme les aspects menaçants de la salle de restaurant : serveur colossal, lieu où il faut avant tout honorer sa note sous peine d'être battu et expulsé par les garçons de service. Le plaisir de la bouche, si plaisir il y a, est complètement conditionné par l'argent. Seuls les nantis - que Chaplin représente souvent par des acteurs bien en chair - peuvent jouir de cet endroit comme dans *Caught In A Cabaret* ou *City Lights*.

Dans *A Dog's Life*, une scène étonnante met encore en relief la difficulté de Charlot pour s'approprier cet espace du cabaret et du même coup permet l'exploitation du comique. Filmiquement Chaplin délimite plusieurs lieux et cadre symboliquement une espèce de loge qui surplombe la grande salle et qui fonctionne comme un théâtre de Guignol. Cet espace délimité par une balustrade isole deux buveurs-voleurs attablés face à face. Le burlesque réside dans le jeu de Charlot caché derrière un rideau tendu derrière l'un des protagonistes. Jeu de mains et d'automate dont seul le spectateur est complice parce que l'axe de la caméra change et que l'envers du décor nous est montré. Chaplin à nouveau joue sur l'illusion filmique et sur les secrets des coulisses. Une autre séquence le cadre à quatre pattes se faufilant sous le bar, tel son chien, pour fuir un monde qui le rejette mais qu'il nargue en le parcourant de façon insolite entre les jambes du barman et des clients.

Cet espace du café-restaurant où le tramp vient le plus souvent noyer ses chagrins et tromper sa faim est hostile dans la mesure où il souligne la misère humaine et les luttes pour survivre. Mais il permet surtout à Chaplin de combattre par le comique - Charlot excelle dans la débrouillardise - ce que pourrait avoir de grinçant et de pénible la situation de son personnage. C'est aussi donner à voir une réalité sociale de son temps même si on a l'impression que Chaplin filme davantage l'Angleterre reconstituée de son enfance plutôt que l'Amérique du moment.

Mais, de façon plus générale, on peut dire que Chaplin privilégie les espaces modernes de l'urbanité marquée par le progrès. De ce point de vue, **les grands magasins** sont des lieux de prédilection. Le tramp y évolue de manière ludique, inventant les moyens les plus farfelus pour les parcourir. Occupant les lieux comme gardien de nuit dans un grand magasin, Charlot visite les différents étages comme un musée de l'abondance où les plans révèlent l'univers d'une société de consommation en marche dont le tramp est a priori exclu mais qu'il s'approprie en maître l'espace d'une nuit. Son premier réflexe sera en effet d'investir, avec sa compagne, la cafétéria pour assouvir leur faim et se régaler en se servant copieusement. Le même rêve de satisfaction des envies se poursuivra à l'étage des manteaux. La fourrure dont il l'enveloppe est le symbole de cette richesse inaccessible. De même, lorsqu'il l'invite à se coucher dans un lit moelleux, elle qui n'a que la rue comme seul refuge. Les déplacements en patins à roulettes qui permettent au personnage d'occuper le cadre en le parcourant en tous sens combinent virtuosité de l'acteur et poésie de l'allure. Ils multiplient également les situations comiques : le patinage aérien, les yeux bandés, sur le bord d'un étage inachevé s'ouvrant sur un trou béant, le patinage périlleux lorsqu'il prend conscience du danger. La scène de lutte avec les cambrioleurs où dans son élan il s'écrase contre un fût de rhum et le débonde, se gorgeant malgré lui du délicieux alcool. Scène en fait de retrouvailles entre compagnons d'usine plus démunis les uns que les autres : Charlot, ouvrier embarqué

dans les mêmes vicissitudes s'associe à eux et partage l'espace d'une nuit ce mirage de consommation.

Il apparaît clairement que dans maints films Chaplin oppose le prolétariat démuné et exploité dont la figure emblématique est Charlot et la bourgeoisie nantie qui détient tous les pouvoirs de la cité. Ainsi met-il en place des dispositifs de séparation - fermeture au noir, passage d'un plan à un autre par un plan de rue qui signifie une rupture, montage cut avec effet de gros plan pour passer du rêve à la réalité ou fondu enchaîné sur une situation qui se métamorphose, montage alterné rapide ou montage parallèle - qui mettent en évidence cet antagonisme. Le milieu bourgeois est le plus souvent circonscrit dans des espaces clos et privés : maisons cossues encloses par leurs barrières, leurs portes voire leurs grilles jalousement protégées par des majordomes qui filtrent les entrées, repliées sur leurs pièces d'apparat, cabarets privés, hôtels somptueux ; beaux quartiers où l'on accède en automobiles de luxe. Le grand magasin ici apparaît bien évidemment comme un lieu clos sur lui-même, à l'abri de ses rideaux de fer. Charlot ne peut transgresser cet univers des nantis que parce que Chaplin bâtit son scénario de nuit et cadre systématiquement son personnage dans des déplacements fantasques qui font de cet endroit un palais enchanté.

En revanche, le milieu prolétaire se déploie sur les trottoirs, transite d'un lieu à un autre et quand habitat il y a, il va de la roulotte de romanichel aux immeubles vétustes en passant par des masures déglinguées où rien ne ferme. Et c'est le lieu par excellence que hante Charlot.

Examinons d'un peu plus près cet espace du grand magasin qui investi, la nuit, par de pauvres hères en mal d'argent, est dévoilé au petit matin par Chaplin comme l'ancre de la bourgeoisie. Il filme le rayon des soieries et de la lingerie (cf. le panneau apparaissant dans le champ) où déambulent des femmes distinguées dont le vêtement élégant signifie la classe sociale aisée. Un gag burlesque souligne le conflit de milieu : Charlot sans que le spectateur le sache avait disparu, au cours de cette nuit d'inversion des rôles sous une montagne d'étoffes et réapparaît, le postérieur filmé en gros plan tiré par la pan de chemise, devant l'oeil médusé des bourgeoises. Ce plan provocateur fait émerger un Charlot qui n'est plus à sa place à tous les sens du terme. Chaplin montre par le montage des plans ludiques de la nuit et des plans fonctionnels du jour - l'activité du grand magasin a repris - l'opposition entre richesse et pauvreté, monde de la rue décalé et confort bourgeois.

On peut faire une analyse fort proche des situations présentées dans *Floorwalker* où Charlot se sert du grand magasin comme un vaste terrain de jeu. Chaplin filme cet espace de la modernité avec précision et rigueur : organisation rationnelle des étages, ascenseurs, escalier mécanique etc. et observation fine du système de hiérarchie. Le tramp ne fait que passer dans cet espace d'où il est économiquement exclu de même qu'il est souvent filmé devant les échoppes de produits alimentaires (cf. les panneaux publicitaires inscrits dans le champ qui vantent les produits) sans pouvoir y pénétrer. Charlot est en marge du circuit de la distribution des richesses. Le burlesque cependant joue sur le quiproquo, Charlot se comportant comme le patron qui jouit de tout. Le grand magasin est donc pour lui l'espace de l'**otium** au lieu d'être celui du **negotium**. C'est donc un espace dont il est socialement exclu, qu'il ne peut que traverser sur le mode

fantaisiste.

Pourtant, il est un lieu qui représente une tentative d'insertion sociale essentiellement fréquenté par les pauvres gens pour pouvoir gagner leur vie. Appartenant à l'espace urbain, on ne peut pas dire pour autant qu'il s'inscrit dans celui du travail ou celui du divertissement. C'est pourquoi nous nous proposons de l'étudier ici comme espace assez atypique. Ainsi une autre perspective burlesque se développe-t-elle en utilisant un lieu qui pourrait marquer le début d'une socialisation pour Charlot. On pourrait dire qu'il se substitue plus efficacement et de manière plus originale à la fameuse bagarre de rue. **Le ring de boxe** situe surtout Charlot dans un espace où il va exceller et où Chaplin se démarque franchement du point de vue de l'écriture des influences sennettiennes.

Il apparaît dans les films suivants :

- The Knock out 11.06.1914
- The Champion 11.03.1915
- The Kid 06.02.1921
- City Lights 28.12.1930



Dans ces films Chaplin transforme de manière magistrale le banal combat de boxe. Il compose une forme de burlesque que nous nous proposons maintenant d'étudier. Le premier court métrage cité, dont le scénario et la réalisation sont assurés par Mack Sennett lui-même et dans lequel Chaplin tient brièvement le rôle de l'arbitre, met assez bien en évidence les ressorts du burlesque pré-chaplinien. Sennett bâtit un scénario classique de vaudeville où Fatty Arbuckle en vient aux mains avec ses rivaux : bagarre de rue, échange grossier de coups, entraînement laborieux de Fatty puis combat de boxe sur le ring. L'action est lente, le filmage frontal présente le ring comme une scène de théâtre avec décor de carton pâte sur le mur du fond. L'acteur a du mal à évoluer dans son rôle de boxeur. Et si Sennett réunit tous les ingrédients habituels pour caricaturer les matchs de boxe, la comédie manque de rythme et de brio. Un seul moment de grâce : celui où Charlot apparaît en arbitre. Déjà on voit à l'oeuvre tout le travail personnel de pantomime auquel il se livre. Le burlesque trouve son souffle à ce court instant : Charlot danse, virevolte autour des adversaires, glisse sur les fesses le long des cordes, s'agite sur un tempo effréné mais la caméra reste résolument fixe en filmage frontal. Après cette courte apparition où l'on voit bien que Chaplin a le sens de ce qui peut déclencher le rire et emballer l'action, le film s'englue à nouveau dans les éternelles course poursuites.

Or, quand Chaplin quitte la Keystone pour Essanay en 1915, le film sur la boxe dont il assume désormais le scénario et la réalisation va développer cette veine burlesque à laquelle il s'était essayé dans *The Knock out*. D'abord Chaplin resserre l'action autour du seul sujet de la boxe à laquelle il donne une fonction qu'elle remplissait dans le réel, à savoir une chance pour les plus démunis de s'insérer socialement ou du moins d'assurer la pitance quotidienne. Mais, pour lui, *The Champion* est l'occasion de construire un

scénario à la mesure de Charlot. Celui-ci est le personnage central de la narration, supporte et anime toute l'histoire. Analysons-en brièvement l'ossature

- une situation initiale : un pauvre hère et son chien cherchent de quoi survivre.
- une occasion se présente : de grosses pancartes offrent les moyens de s'en sortir. Charlot pousse la porte de la cour d'entraînement. Le comique est à l'oeuvre d'emblée.
- la préparation du combat
- le combat proprement dit
- une situation finale : Charlot déclaré vainqueur.

Ce rapide descriptif souligne la manière dont Chaplin se démarque des comédies sennettiennes. Il s'agit pour lui de donner à voir le milieu de la boxe et d'en parodier les aspects, sachant que celui-ci est fort prisé des milieux populaires. Sa force vient de la concentration de l'action, de la richesse des gags et de la virtuosité de la pantomime. « *The fight with the massive Bud Jamieson becomes a brilliant pantomime of feints, avoidances, and whirling fists, a balletic burlesque of fisticuffs, falls, miraculous recoveries, and ploys with the highly elastic ropes which surround the ring..* »⁴⁶

Quels sont les traits pertinents de l'écriture burlesque chaplinienne ? Il nous faut d'abord souligner la grande variété de plans (toute l'échelle y est représentée) ainsi que la richesse des angles de prise de vue. La frontalité des comédies sennettiennes est abandonnée pour faire couvrir à Charlot toutes les dimensions du cadre. Ces déplacements constants témoignent à eux seuls de la dépense du personnage et la notion de point de vue s'en trouve également enrichie. Par exemple, il fait un très gros plan sur le boxer du héros et élabore une caméra subjective à partir du regard du chien pour qu'il intervienne tout "naturellement" dans le combat pour sauver son maître en grande difficulté. M. Bordat, étudiant la scénographie, attire notre attention sur une scène tout à fait originale.⁴⁷

« Arrêtons-nous sur la course en carré de Charlot boxeur, si peu réaliste et si brillamment, si totalement cinématographique. Charlot démarre, en plan d'ensemble, face à nous, de la palissade à l'arrière plan, court en longeant le bord gauche de l'image jusqu'à l'avant-scène où il se retrouve en plan moyen serré, vire à 90° selon la méthode qui lui est propre, puis à nouveau à angle droit lorsqu'il atteint le bord droit du cadre, pour repartir ensuite vers le fond. C'est un des plans les plus drôles du film, qui montre bien comment l'écran rectangulaire définit non seulement l'espace de Charlot (avant que le découpage-montage, point fort de la série, prenne le relais de la scénographie), mais la nature même de la gesticulation. Charlot fait littéralement "un tour de cadre" comme d'autres font un tour de stade, de piste ou d'arène : en suivant les bords de l'image, qu'aucune limite concrète ne matérialise - sinon la palissade qui ferme la perspective. »

Intéressons-nous désormais à l'enchaînement des gags propres à Chaplin. Charlot

⁴⁶ Roger MANVELL, *Chaplin*, Little, Brown and Company, Boston-Toronto, 1974, p. 90

⁴⁷ F. BORDAT, *op.cit.*, p. 122

nargue souvent les boxeurs qui s'entraînent et se prennent au sérieux (un plan américain s'attarde à montrer avec quelle constance un de ses adversaires tape dans le vide et lui s'en divertit entraînant avec lui le spectateur sur le mode du rire). Mais Lui, le gringalet prend finalement peur devant l'hécatombe des boxeurs qui le précèdent, ce qu'il rend uniquement par un déplacement latéral de la droite vers la gauche sur un banc qui le conduit inexorablement au massacre. Et là Chaplin nous donne un ressort systématique de sa conception du burlesque : devant l'urgence de situations menaçantes son personnage parvient toujours à trouver l'idée géniale qui le sauve et qui met de son côté les rieurs. Ici, le fer à cheval trouvé devant la salle de boxe et qui au premier degré fonctionnait (au début du film) comme un symbole classique de chance devient effectivement l'adjuvant précieux du succès parce qu'il sait finaudement le glisser, au moment opportun, dans son gant de boxe gauche.

C'est ensuite la transformation poétique des combats qui déclenche le rire : au lieu des règles dures de la boxe et du rapport de force, il instaure un ballet époustouflant, étourdissant par sa gesticulation et ses coups défiant toutes les lois du sport de combat ; ses adversaires qui ne comprennent rien à rien se retrouvent, pour notre plus grande joie, étendus sans l'avoir voulu. En fait Chaplin reprend l'idée du film évoqué ci-dessus mais en la mettant à l'oeuvre dans sa réalisation personnelle. Il élabore une comédie du rire en détournant comme il sait le faire déjà la fonctionnalité des objets, en recourant à un montage rapide des plans pour donner du rythme à l'entraînement auquel il est censé se soumettre. Il crée le spectaculaire en utilisant la plasticité des images. Le comique de répétition est à l'oeuvre : les plans alternent les grandes lampées de boisson que Charlot avale en ne se séparant jamais de son gros bidon de bière et les exercices physiques auxquels nous ne croyons pas une seconde. En effet, il joue avec les haltères qui semblent si légères, si toc, et assomme qui passe par là, il joue avec le punching ball qu'il fait éclater à la face d'autrui, avec les massues comme les clowns du cirque, avec les anneaux qu'il utilise comme une balançoire, éjectant dans son élan jubilatoire le parieur qui veut l'acheter. Le burlesque une fois de plus se fonde sur cet écart entre les realia - ici ce qui devrait être un rude entraînement de boxeur - et la dépense ludique du personnage en quête de plaisir. Nous sommes bien alors dans une dimension proprement cinématographique puisque Charlot réalise ses fantaisies en toute liberté ; le jeu à l'état pur a pleinement droit de cité : le cinéma est avant tout action et Chaplin le prouve magistralement. Son personnage de Charlot par la dépense gestuelle, par l'adresse et l'agilité corporelle mais aussi par le sens aigu de la drôlerie et de l'avatar fonde une écriture burlesque nouvelle qui tranche avec l'école américaine du slapstick.

Le combat, quant à lui, relève d'une chorégraphie virtuose et inventive. Ce qui était embryonnaire dans *The Knock out*, est cette fois-ci abouti. Parodie de l'affrontement, fanfaronnades et accélération des gestes, boxe à la manière des kangourous à vous en donner le vertige, gesticulation élastique et coups de poings à la diable mais qui font curieusement mouche. Il s'agit d'amuser le spectateur par des mimiques, des poses, des figures récurrentes pour lui signifier le jeu dans son essence même, c'est-à-dire dans son aspect proprement ludique. La pantomime de Charlot fait de lui une espèce de marionnette à ressort, souple et rigide à la fois, qui exprime l'art de la boxe avec une énergie hors du commun.

« Dans la scène du match de boxe de Charlot boxeur, les courses de Charlie sur le ring prennent bientôt l'allure d'une danse qui se dessine enfin avec l'adversaire devenu malgré lui le partenaire d'un ballet transposant, par la vertu du rythme, l'image de la force en une figure de la grâce. »⁴⁸

Le corps à corps avec l'adversaire se métamorphose en polka endiablée et c'est l'arbitre qui n'est pas au bon endroit que l'on met K.O. La boxe devient un jeu d'acrobate doué en dehors de toute règle canonique.

« On répétait soigneusement les scènes de violence comme s'il s'agissait d'une chorégraphie » dit Chaplin « Une gifle était toujours truquée. »

Et si la farce retrouve ses droits avec l'intervention du chien qui s'accroche au fond de culotte de l'adversaire pour faire triompher son maître, on peut également penser que Chaplin allait plus loin dans la veine comique.

D'une part on peut se fonder sur l'explication de A. Nysenholc.⁴⁹

« Quant à Charlot boxeur, *The Champion* (1915), il a comme chien, non un fox comme dans *A Dog's Life*, mais... un boxer : en français, en italien, ce terme désigne uniquement le dogue allemand, mais en anglais, il désigne en outre le sportif qui pratique la boxe... Cependant, même si ce n'est pas explicite dans telle langue, chacun aura fait le rapprochement, car c'est une évidence de la réalité : ce chien de garde a une allure telle qu'on l'a qualifié en allemand de "boxeur" ; Chaplin a pu retrouver par lui-même cette correspondance, quoiqu'il soit plus vraisemblable qu'il ait été aidé par sa langue qui la lui offrait toute faite. En tout cas, du boxer, il fait un boxeur, puisque la bête, associée à son combat sur le ring, permet la victoire de son maître, Charlie ! »

D'autre part, faire intervenir le chien dans le match c'est inévitablement provoquer une situation comique : voilà un animal savant qui a le sens du jeu et qui sait donner la victoire à qui de droit ! Mais c'est aussi parodier le monde truqué de la boxe en visualisant la tromperie et rappeler la dimension cinématographique du combat puisque le réalisateur subvertit ouvertement le réel en affichant les ressorts du burlesque qui déchaîne l'hilarité du public constamment filmé en contrechamp et qui figure assez bien les spectateurs que nous sommes.

The Kid inscrira de manière plus suggestive et symbolique un combat de boxe entre les gamins du quartier. Le ring est bien le lieu des apprentissages vitaux pour le peuple et fonctionne aussi à ce titre comme un divertissement primaire. Charlot apparaît ici comme le manager partial qui veut que son poulain gagne. Le comique se développe sur une métonymie subtile : une simple corde à linge tendue en travers d'une fenêtre évoque les cordes du ring, le fameux coin où l'on reconforte son champion. Mais il se fonde également sur le filmage des enfants qui se livrent un combat acharné en singeant le monde des adultes : l'excès de sérieux de ces culottes courtes entraîne le rire de la foule.

Cependant, le sommet de la virtuosité en matière de burlesque est atteint dans le combat de boxe de *City Lights* et ce, pour de multiples raisons. Tout d'abord Chaplin

⁴⁸ P. LEPROHON, *op. cit.*, p. 225

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 58

reprend la mise en scène de *The Champion* mais en la peaufinant : le combat est réglé comme du papier à musique et se déroule sur un tempo endiablé dans une sorte de danse à trois habilement orchestrée grâce aux nombreux mouvements d'appareil et au montage rapide des plans. On ne combat pas, on virevolte, on swingue, on se défie du regard, on esquive et de temps à autre on décoche un coup de poing assassin. Impossible de prendre au sérieux cette chorégraphie aérienne en même temps que ridicule.

Chaplin varie considérablement l'axe de la caméra : filmé en contre-plongée et sous un angle diagonal le ring est mis en évidence. Cela accentue également les réticences de Charlot à livrer le combat : il garde son éternel melon et sa veste, serre les mains de tout un chacun et rechigne à regagner son coin. Par la suite le montage fait alterner une diversité de prises de vue qui donnent une densité à l'affrontement qui est en fait un véritable jeu de cache-cache.

Bergson écrivait :

« Le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société... »

On peut dire que Charlot est particulièrement inadapté au monde de la boxe, ce qui fait jaillir le burlesque mais cette fois-ci de façon plus jubilatoire qu'antérieurement grâce à la musique qui, dans ce film sonorisé, sculpte en profondeur les images et participe pleinement de cette frénésie désopilante.

« La musique ne "soutient" pas l'image. Elle la précède et la façonne. Lorsqu'il filme les matchs de boxe de Charlot et Fatty dans le ring (1914) et de Charlot boxeur (1915), l'air que fredonne Chaplin est probablement déjà celui qui accompagne la séquence du match de boxe des Lumières de la ville (1931), où se combinent l'itération lancinante d'un piano mécanique et l'imprévisibilité rythmique et mélodique d'un coucou insolite. »⁵⁰

On voit également que le personnage orchestre à sa guise le match : comique de répétition dans les déplacements, coups de poing en vache réitérés avec le même défi dans l'oeil, reprises arrêtées ou démarrées avec le gag de la corde enroulée autour du cou. Charlot dans cette séquence fameuse est bien au coeur de l'écriture burlesque de Chaplin : « That rings a bell ? » « Est-ce que cela vous rappelle quelque chose ? » Bien sûr ! une mémoire des films de Charlot se constitue et le spectateur se rappelle les films antérieurs. Des gags sont améliorés, des séquences sont enrichies. Mais également des ellipses sont réalisées - Chaplin fait ici l'économie de l'entraînement - ; il choisit en revanche de développer les instants avant le combat : gags liés à la patte de lapin et au fer à cheval qui sont des porte-pois, angoisse du personnage qui boxe vainement dans vide pour se donner du coeur à l'ouvrage, dureté du milieu suggérée - ce sont des hobos (deux plans dans les films antérieurs avaient présenté cette arrivée ou cette fuite de ceux-ci dans les wagons de chemin de fer), des repris de justice (un télégramme qui fait office de carton nous indique que l'un des boxeurs est un criminel recherché par la police), des chômeurs (comme Charlot lui-même en quête d'argent pour secourir la jeune aveugle) etc. -

⁵⁰ F. BORDAT, *op. cit.*, p. 303

Finalement le ring, qui devait s'avérer comme une solution d'insertion sociale en procurant à Charlot des gains rapides, le renvoie dans ses cordes et le laisse littéralement k.o. Mais Chaplin en fait un morceau d'anthologie cinématographique. L'écriture burlesque s'est techniquement enrichie et se pense davantage désormais sur fond de misère humaine mais c'est toujours le rire qui fuse. Groggy à la fin du combat, on allonge sur une table Charlot vaincu et sans argent. A peine récupère-t-il qu'un plan rapproché sur les gants de boxe suspendus au-dessus de sa tête nous laisse pressentir le pire. En effet, Charlot est une seconde fois mis k.o par la chute de l'un d'eux : la situation est pour le moins cocasse ! Chaplin varie donc les effets et multiplie les situations où le spectateur rit de l'impuissance et de la fantaisie de son héros.

c) L'espace du travail

Si l'on se réfère maintenant aux lieux du travail urbain de la classe la plus pauvre, Chaplin en filme deux aspects, **le chantier - de construction ou naval** - et **l'usine**. Charlot s'y rend contraint et forcé parce qu'il est au chômage ou en période de réinsertion après incarcération. Ce qui frappe c'est à quel point le personnage est désorienté par ce qu'il vit. Le sens du travail lui échappe et la scène du chantier naval dans *City Lights* nous paraît révélatrice. Charlot évolue dans un endroit qu'il perçoit comme un jeu de construction gigantesque et c'est ce qui le sauve du désespoir. Le recours au comique permet de dédramatiser une situation qu'il ne maîtrise pas. Chaque fois en effet que son héros se trouve dans une posture délicate qui pourrait conduire au tragique, Chaplin oriente son scénario vers la constitution de gags et travaille par exemple la chute.

Ainsi en va-t-il de la scène de la cale. Sommé par un contremaître irascible d'en trouver une sur le chantier, il retire innocemment celle qui retient le bateau en cale sèche. Scène magnifique remarquablement orchestrée sur une succession de gros plans sur Charlot, sur la cale, sur les têtes des ouvriers ébahis et l'ouverture sur la profondeur de champ sur la mer où le bateau libéré de ses entraves, s'abandonne aux flots sous le regard médusé de ses compagnons de travail. Par le recours au burlesque, Chaplin nous rappelle que nous sommes au cinéma et que c'est avant tout un art du divertissement où la fantaisie est première. Son personnage est porteur de notre esprit frondeur et réalise nos fantasmes. La scène du bateau fonctionne pour le spectateur comme une catharsis face aux réalités contraignantes du travail quotidien. C'est encore plus significatif avec l'usine de *Modern Times*.

Ce film de 1936 nous offre des images quasi documentaires sur le fordisme des U.S.A de l'époque : mécanisation outrancière, cadences de travail sur la chaîne, organisation scientifique des tâches et présence d'une hiérarchie forte. Mais qu'est-ce qui intéresse vraiment Chaplin en filmant cet univers de la rationalité moderne ? C'est la narration charlotienne qui déconstruit cet espace en le parodiant. "*Petit Poucet rêveur*" face à l'ogre du capitalisme dévorant, Charlot va s'ingénier à être le grain de sable qui fait dérailler les machines. Chaplin combine ainsi le choix des prises et le montage avec la pantomime du personnage. Celui-ci est cadré dans un rapport de disproportion où la monstruosité de la machine occupe tout le champ avec ses rouages menaçants et son activisme impressionnant. Le trucage ajoute un certain tragique de situation, Charlot obnubilé par ses boulons étant happé par les mécanismes de la chaîne. Chaplin utilise

toutes les ressources filmiques à sa disposition y compris à ce moment-là les enregistrements de voix - et le choix est ici judicieux parce qu'il accentue la déshumanisation de l'usine - pour donner à voir un espace qui se caractérise par les traits suivants.

D'abord un volume considérable sans ouverture, borné par toutes les formes géométriques des machines. Il y a constitution d'un labyrinthe d'où l'homme ne parvient pas à s'extraire : presse colossale écrasant les objets, outils broyés par les dents d'acier, tête humaine dans le carcan du mécanisme, corps digéré par l'oesophage insensible de la chaîne. Ensuite la visualisation, que rend bien le montage des plans, d'un monde sans issue : Charlot passe de porte en porte et se retrouve dans des lieux aveugles comme les toilettes où, chétive créature, il est encore soumis au regard désincarné, car projeté sur un écran, du patron-dieu.

Enfin l'aliénation suprême étant l'ouvrier enchaîné à "la machine à manger". Dans de nombreux films antérieurs, ce moment de la pause-repas était toujours traité avec beaucoup de légèreté. Les travailleurs en profitaient pour déballer leur besace, pour se faire des niches et se piquer la nourriture. Ici, il est filmé comme un moment de torture physique mais qui déclenche le rire de manière magistrale parce que Chaplin outre ce qu'il y a de mécanique jusqu'à piéger la machine. Le cinéma est capable de donner cette illusion d'un futur grotesque pour prévenir le tragique du réel.

Comment en outre le spectateur reçoit-il la perception de cet espace comme le lieu même de l'épanouissement du burlesque ? Cela tient à la manière dont Charlot vit celui-ci. Sa pantomime est au service de la critique chaplinienne. Tout en signifiant l'écrasement de cet espace urbain, Charlot lui fait constamment la nique en parodiant les situations et en les métamorphosant. Ce sont les dissonances et les décalages qui provoquent le rire et dégonflent ce que pourrait avoir de dramatique la situation. Si nous partons du principe que Charlot est le sosie de Chaplin, il est à la fois sujet et témoin de ce qu'il est censé vivre, donc diégétiquement efficace puisqu'il est à la fois porteur du scénario qui le présente comme un ouvrier victime de son lieu de travail et porteur de la critique. D'où la vision d'un pervertissement de son vécu. Il choisit de jouer le bouffon, le fol - ce qu'évidemment les autorités de l'usine ne peuvent saisir que comme une aliénation réelle et le font interner - qui est une manière subtile de se désaliéner au quotidien. Le spectateur ne s'y trompe pas : en outrant les gestes, en multipliant les attitudes insensées, en accélérant le rythme de la "machine à manger" et en la dérégulant, en poussant les comportements à leur paroxysme, Chaplin délègue à Charlot le pouvoir du rire qui donne au burlesque une dimension satirique et une portée politique et sociale critique.

Sur la totalité des films de Chaplin, on peut affirmer que tous les espaces de la ville sont visités même si certains apparaissent de manière plus récurrente que d'autres. Nous nous proposons d'en examiner un qui nous semble assez prégnant dans l'histoire de Charlot puisqu'il le stigmatise. En nous fondant sur les définitions de A. Gardies⁵¹, nous dirons que le tramp n'a ni parcours ni itinéraire. Il sillonne tout simplement l'espace urbain en tous sens, ses trajectoires s'entrecroisent et se mêlent, il ne s'installe nulle part et vit le

⁵¹ A. GARDIES, *L'espace au cinéma*,

plus souvent seul. Il s'est constitué un espace propre qui le met toujours en transit d'un lieu à l'autre. Or, il tente toujours d'échapper à un pôle d'ancrage, si l'on peut dire, qui est la prison. Le personnage se définit donc par le lieu dont il ne veut pas.

d) L'espace de l'enfermement

La prison est un lieu bien représenté soit implicitement grâce aux nombreuses courses poursuites avec les flics : Charlot doit réussir sa fuite s'il ne veut pas s'y retrouver, soit explicitement par des situations où il y est confronté. Nous exploiterons cinq films pour étudier ce lieu : *Police* , 27-5-1916 ou *Easy Street* , 22-01-1917, *The Adventurer*, 23-10-1917, *Modern Times* , 05-02-1936, *M. Verdoux* , 11-04-1947.

Dans le premier film cité, Charlot sort de prison. D'emblée, la façon de cadrer le personnage et de construire l'espace signifie le rejet de l'enfermement. Les premiers plans fixes le montrent se faufilant dans l'entrebâillement de hautes et larges grilles qui constituent une barrière forte entre le monde libre de la rue et celui de l'enfermement. Il laisse également derrière lui, annihilant la profondeur de champ, une immense bâtisse aux murs austères et aux ouvertures rares. Son premier geste d'homme libre, une fois la grille refermée derrière lui, c'est un étirement de tous ses membres, les bras tendus vers le ciel, et une profonde aspiration de l'air, marquant par là l'exiguïté et l'étouffement de l'univers carcéral qu'il vient de quitter (Cf. nous avons quasiment le même plan lorsque Verdoux quitte sa cellule mais cette fois-ci c'est pour rejoindre la mort). Ce court métrage souligne d'ailleurs la tension de Charlot entre l'exercice de sa liberté saisie dans son vagabondage à travers les rues et la menace constante de la prison dont les flics sont les symboles vivants à l'extérieur. Le film s'ouvre sur un plan fixe de Charlot devant la prison et s'achève sur une fermeture à l'iris où un flic fonce droit sur lui et le spectateur, le moment de liberté est situé fragilement entre ces deux images.

Nous avons également des scènes filmées à l'intérieur suite à une incarcération de Charlot qui est d'abord pris pour un dangereux meneur et qui s'accuse ensuite à la place de la jeune misérable dans *Modern Times*. Le filmage ici encore se veut réaliste mais n'a de cesse d'être complètement cinématographique. La profondeur de champ est constamment obstruée par des murs aveugles ou des grilles ; les barreaux construisent un espace fortement géométrique qui rend compte de la notion d'enfermement, le réfectoire renforce cette perception de l'alignement en jouant sur la disposition des tables et des bancs, sur la monotonie des uniformes ; en outre, la cour des prisonniers, plantée d'un arbre malingre, comme dans un décor de théâtre, est ridiculement exiguë. Chaplin donne à voir l'étouffement, l'étroitesse. La circulation dans ce lieu est réduite quasiment à néant puisque le montage colle bout à bout ces minuscules lieux que sont la cour, le réfectoire, les cellules.

« Chaplin est de ces cinéastes qui voudraient mettre le monde dans une image, et dont le film rêvé est un plan unique qui, immense synecdoque, figurerait la vie même. »⁵²

On peut donc avancer l'hypothèse que Chaplin construit un univers hypernormé et cadré voire jouant sur les effets de surcadre chaque fois que Charlot redoute ou rejette

⁵² F. BORDAT, *op. cit.* p.159

l'enfermement, figure antinomique du personnage. Cependant, comment s'y prend-il pour introduire le burlesque au sein du monde carcéral ?

La caméra est au service de la pantomime de Charlot, mais également le scénario propose au spectateur une situation bien connue de lui. En effet, dans ce monde clos qui se veut exempt des malversations de la société donc exemplaire pour les individus qu'on y enferme, la narration compose une scène urbaine complète. Le trafic de drogue au réfectoire, la course poursuite dans le seul couloir à angle droit qui reproduit la rue, l'arrestation des mutins. La prison serait donc un microcosme à l'image de la société dans lequel une fois de plus Charlot serait un déviant pour préserver son identité qui échapperait ainsi à toute forme de contrôle.

Dans la scène du réfectoire, Charlot calque son comportement de marionnette sur les autres prisonniers mais agit à contresens. Le spectateur, complice du réalisateur, s'amuse de la naïveté du personnage qui sale ses plats avec de la drogue : il est très attentif à ce qu'il fait, se prépare religieusement à la dégustation. L'hallucination qui s'ensuit souligne cette faculté créatrice qui combat l'uniformisation des comportements et l'uniformité de l'endroit. Le divertissement au sens étymologique "désincarcère" celui à qui la prison nie sa dimension humaine. Chaplin peaufine ainsi le slapstick de la bagarre et de la course poursuite en l'inscrivant dans un univers inattendu. Un prisonnier amateur d'ordre, voilà une attitude bien incongrue mais admirablement burlesque. Qui est au fond Charlot ?

Dans cette approche humoristique, il met l'accent sur la réflexion chaplinienne quant au pouvoir prétendument éducatif de la prison sur les hommes et sur la façon aveugle avec laquelle on les y conduit. Charlot est un sacrifié de ce système et il en ressort plus misérable qu'avant comme le montre *City Lights*. Il est enfermé pour une peccadille et Chaplin monte trois plans successifs qui en disent long sur ce passage à vide de l'existence. Un premier plan à l'entrée de la porte massive de la prison où, par un coup de pied à la lune bien connu du spectateur, Charlot nargue le sort - dernière ruade pour nous faire rire une dernière fois avant de quitter le théâtre du monde -. Ensuite un plan fixe sur les feuillets d'un éphéméride qui égrène le temps perdu dans le non-existence, enfin sa sortie où il est filmé, de dos, dans une posture de l'écrasement et en haillons : le bas de son pantalon est déchiré, une grosse épingle de nourrice ferme sa jaquette, retient grossièrement ses baggies et il n'a plus sa canne. L'image signifie la perte de la dignité et la souffrance métaphysique qui sont renchériées dans la scène au coin de la rue avec les petits vendeurs de journaux qui le moquent et le brutalisent.

La prison est une menace constante pour le tramp. Toute une bonne partie du burlesque se fonde sur le jeu de cache-cache avec les flics et sur les formes les plus diverses des courses poursuites. C'est en filant que Charlot préserve sa liberté et Chaplin s'est ingénié au fil des ans à travailler les mouvements de caméra pour développer le thème de la fuite et à varier les situations.

Ainsi, à deux reprises filme-t-il l'évasion du milieu carcéral, dans *The Adventurer* et dans *The Pilgrim*. Ces deux films évoquent l'univers du bagne sans le montrer puisque c'est la fuite du personnage qui retient l'attention du réalisateur. Seul le costume de Charlot, un pyjama rayé, y fait allusion. Dans le premier court métrage, Chaplin développe le burlesque en multipliant les gags mais en jouant sur l'opposition classique du flic et du

fuyard. En revanche il utilise l'espace d'un no man's land en bordure de mer, inscrivant géographiquement en creux, pour un spectateur américain, Sing-Sing. Le premier plan cocasse de l'évasion est un gros plan sur le canon d'un fusil venant dont ne sait où qui tient en respect la tête de Charlot émergeant curieusement du sable à quelques centimètres. Or, le fusil est négligemment posé sur la cuisse d'un policier qui fait la sieste. Là est suggérée la manière dont le prisonnier s'est enfui - à nous de l'imaginer ! - et inscrite une satire des représentants de l'ordre.

Tout le début du film développe une succession de plans qui font parcourir à l'évadé des lieux qui permettent de construire un comique de situation efficace : grottes à plusieurs entrées pour déjouer la vigilance des gardiens, pentes abruptes, chemins qui se croisent favorisant les péripéties de la poursuite et ridiculisant les flics. Une scène très drôle montre Charlot à plat ventre au sommet d'une dune en train de bombarder de cailloux un gardien tandis qu'il est lui-même, sans le savoir allongé au pied d'un flic ! C'est reprendre la situation drôle de L'Arroseur arrosé sauf que pour le plus grand plaisir du spectateur il s'échappe encore et encore pour finalement gagner sa liberté en prenant la mer.

Ainsi se confirme l'hypothèse. A l'espace clos, chthonien et étouffant de la prison où s'accumulent les barrières de toutes sortes s'oppose cet espace ouvert et aérien. Il nous paraît particulièrement bien approprié au propos de Chaplin parce qu'implicitement il condamne visuellement en élargissant le cadre et la profondeur de champ l'univers de réclusion. et, comme il occulte complètement les motifs de l'incarcération, le spectateur s'identifie au fuyard qu'il désire voir triompher et se régale avec lui de ce jeu de cache-cache.

Or, comme la mémoire d'un spectateur de Charlot se constitue et que Chaplin n'est pas sans l'ignorer, *The Pilgrim* va jouer à la fois sur l'analogie, l'ellipse et la répétition, ce qui permet de raffiner le processus burlesque.

Examinons pour cela la composition de ce début de film. Une ouverture à l'iris sur une grille de prison et un bâtiment massif (cette image est récurrente dans le filmage de la prison chez Chaplin). A ce plan d'ensemble où l'on voit un gardien franchir le seuil de cette porte cochère succède un gros plan assez long sur l'affiche qu'il vient de coller à l'extérieur du bâtiment carcéral. Ce gros plan permet une lecture indicielle précieuse pour le spectateur parce que partiellement explicite de la situation qui nous attend mais aussi une lecture référentielle dans la mesure où elle fait appel à notre mémoire cinématographique des productions antérieures de Chaplin. Que lit-on sur cette affiche ou qu'y voit-on ?

Récompense : 1000 dollars

Bagnard évadé.

(Suit au milieu haut de l'affiche une photo dudit bagnard où nous reconnaissons l'image par exemple de *The Adventurer*.)

Peut-être déguisé. 30-35 ans.

Taille environ : 1m 60

Poids environ : 67 kgs

Teint pâle. Cheveux noirs crépus avoir parfois une raie au milieu.

Petites moustaches noires. Yeux bleus.

Petites mains. Grands pieds.

Très nerveux. marche les pieds en dehors.

Communiquez tous renseignements à

Shérif office

New York

Signé Shérif

La simple lecture de l'affiche compose une fiche signalétique de Charlot pour le spectateur qui connaît en 1923, date de ce film, parfaitement son personnage. C'est le premier indice surtout qui ébauche le premier trait du scénario : "peut être déguisé". Que nous réserve Chaplin dans la suite ? Le burlesque va se bâtir sur cette interrogation dans les plans suivants. Après un noir, deux plans se succèdent dans le même cadre : un plan d'ensemble où un homme au bord de l'eau en maillot de bain ramasse derrière les buissons un pyjama rayé de bagnard. A cet instant le spectateur peut le soupçonner d'être le fuyard : son physique est fort proche de la description de l'affiche (implicitement Chaplin joue sur l'effet de doublure qu'il affectionne particulièrement). Or, le plan américain suivant dévoile la surprise de cet homme qui n'a plus son costume. Le doute est levé : ce n'est pas Charlot.

A nouveau fermeture à l'iris, suivie d'une ouverture à l'iris : de la profondeur de champ arrive un personnage, marchant les pieds en dehors, correspondant à la description physique de l'affiche et habillé en clergyman. Cette fois-ci c'est notre homme ! Et la situation est doublement burlesque. D'une part, il est complètement inattendu que le personnage au bord de l'eau soit un pasteur : drôle de situation pour un homme qui est censé prêcher puisqu'il est montré dans un moment de divertissement privé - pourquoi ne serait-il pas lui aussi un imposteur ? - D'autre part, l'indice "peut être déguisé" est immédiatement perçu comme une réalité : Charlot s'est bien emparé de la défroque du baigneur et d'emblée son comportement révèle un homme aux abois. Le comique de situation fonde immédiatement une satire violente : l'anticlérisme de Chaplin est à l'oeuvre d'emblée. Le pèlerin est un nouvel avatar de Charlot au sens étymologique du mot et donc qu'il est inutile de prendre ce pasteur au sérieux. Le burlesque peut alors se déployer sur un jeu de masques à l'infini qui sont autant d'approches critiques des rôles sociaux.

L'univers de la prison ou du bagne symbolise le suprême enfermement à ce point que lorsque Verdoux y sera définitivement enfermé pour attendre l'exécution capitale, J. Mitry ait pu dire que c'était la mort de Charlot. En effet, tous les efforts de Chaplin jusqu'à ce film sont allés dans le sens de donner à son personnage un dynamisme, une dépense énergétique, un punch qui lui permettent de filer sans cesse. Il risque dans l'espace libre de la rue une vie qui vaut la peine d'être vécue sur tous les modes que peut offrir, à l'époque, la société américaine. Enfermer Charlot sans la possibilité de l'évasion c'est le faire mourir dans son essence, c'est renier la dimension du tramp. Le filmage de la cellule de Verdoux met en relief le dépouillement, l'austérité et la froideur du détenu, interdit le

moindre gag. C'en est bien fini de Charlot !

Un exemple pourtant représente une exception qu'il nous convient d'analyser. C'est dans *Modern Times*. La prison ne fonctionne plus alors comme un espace de l'enfermement mais comme celui de la sécurité face à des dangers qui mettent bien plus en péril l'homme. Comment comprendre cette nouvelle approche ?

Une séquence complète est consacrée au bien-être que semble éprouver Charlot lorsqu'on lui donne une cellule confortable après qu'il a maîtrisé les mutins dans la prison. Un carton à l'ouverture de celle-ci précise : « Heureux dans son cachot confortable » mais le gros plan suivant cadre Charlot derrière une page du journal : The Daily News où de gros titres retiennent notre attention.

« ***Strikes and riots*** » « ***Breadlines broken by unruly mob.*** »

Tandis qu'au-dehors la violence fait rage et qu'on affame le peuple, que voit-on dans la cellule de Charlot ? Il est cadré toujours en gros plan, mollement étendu sur des coussins fleuris, la mine reposée et le regard serein. Les plans suivants le représentent assis sur son lit, entouré de fleurs, de photographies et de gravures, la grille de sa cellule largement ouverte, conversant avec le gardien qui s'est mis en face de lui. Dans cette séquence, les signes d'ouverture et les indices de vie sont en rupture totale avec le filmage habituel de l'univers carcéral. On le voit ensuite prendre le thé avec la femme du pasteur ce qui donne lieu à une scène cocasse de concours de gargouillis intestinaux. Et lorsque le directeur de la prison lui annonce sa libération, Charlot offre une mine soudain déconfitée, impression que confirme le carton : « Ne pourrais-je rester un peu plus longtemps. Je suis heureux ici. »

Que le tramp préfère l'univers carcéral à la liberté, c'est bien le comble ! La critique de Chaplin se fait acerbe ici contre une société industrielle qui est la pire des prisons pour l'homme. Il est clair que les images du monde extérieur qu'il nous a offertes jusqu'à ce point du film sont celles de l'asservissement, de l'éreintement, de la violence avec mort d'homme. Et cette violence sociale est si forte - l'homme est nié - qu'un carton précise après son expérience malheureuse de sa tentative de réinsertion dans ce monde cruel : « Déterminé à retourner en prison. »

C'est l'unique exemple où la prison fonctionne comme un énorme gag qui met à nu le pessimisme de Chaplin. Le burlesque permet de souligner le tragique du réel en jouant sur les effets de contrepoint et en se fondant sur un univers qui n'est jamais vu sous cet angle dans l'ensemble de la production chaplinienne.

« ***Il n'est pas une séquence où le comique ne soit pas un retournement du tragique. D'ailleurs par son déphasage, le personnage comique crée lui-même une tension, de l'inquiétude, qu'on a alors le bonheur de trouver sans raison : le rire sera la "détente" (Kant), la "sécurité retrouvée" (Hegel).*** »⁵³

Une société est gravement en péril quand elle propose comme modèle de sécurité, de confort et de paix la cellule du détenu !

« ***Rendre vaine la violence, en la démystifiant par le rire. Un projet constamment repris par Chaplin, prêt à débusquer les agressions sous toutes leurs formes :***

⁵³ Adolphe NYSENHOLC, *Charles Chaplin ou la légende des images*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, p. 20

physique ou mentales, dans son entourage immédiat, mais aussi celles qui s'exercent dans la civilisation dite moderne. Dans un monde politique à revoir... »

54

Il est un autre moyen que Chaplin met en oeuvre pour échapper aux aliénations subies, ce sont les séquences consacrées à la projection des rêves.

e) L'espace du rêve

Il se fonde sur deux lieux privilégiés : **le parc et le domus bourgeois.**

Déjà présent dans les premiers films de la Keystone comme décor d'idylles passablement simplistes, le parc prend avec Chaplin une toute autre dimension. D'abord parce qu'il évoque un lieu important dans son passé ce qu'il ne manque pas de rappeler lui-même.

« Oui, ce fut bien là (dans le parc de Kennington) que je vis pour la première fois Hetty. Comme j'étais attifé dans mon petit costume serré à la taille avec mon chapeau et ma canne ! je faisais le gommeux, tandis que je guettais tous les tramways jusqu'à quatre heures, attendant que Hetty descendit. »⁵⁵ ***« On his first visit to London after becoming famous, Chaplin visited his old haunts in Kennington and sat on a park bench, remembering his first love, Hetty, and his nineteen-year-old self waiting for her there. "How depressing to me are all parks !" he wrote after this visit. "The loneliness of them. One never goes to a park unless one is lonsome. And lonesomeness is sad. The next bushsymbol of sadness, that's a park." The symbol of sadness, perhaps, in certain moods, but also the source of what social life a character like Charlie could hope for, with the chance of romance just around the next bush, if only you knew where to look for it. »***⁵⁶

Ensuite, parce qu'il permet un véritable travail filmique. Le parc cesse d'être un décor pur et simple ; il devient un véritable actant dans la scénographie puisqu'il enrichit le jeu burlesque dans la veine sentimentale cette fois-ci. En effet, il favorise la rêverie de l'amoureux : poétique et, la tête dans les nuages, Charlot ne voit pas le jet d'eau qui l'arrose. Ce gag travaille sur la lumière et l'irisation, sur la beauté plastique de l'image ce qui accentue l'innocence du personnage à l'unisson des éléments naturels.

Chaplin met en place une stratégie efficace qu'il fera fonctionner de film en film en utilisant les ressources du décor naturel. Ainsi le parc protège-t-il les aventures romanesques en donnant aux buissons et aux arbres de véritables fonctions. Le labyrinthe feuillu est un dédale où se cachent les amoureux et où se perdent les flics. L'architecture des espaces verts participent donc à la concrétisation des gags et sert la mélancolie du personnage en quête de bonheur. Le burlesque se fonde alors sur l'élimination des rivaux d'amour en exploitant toutes les ressources des lieux : lacs, arbustes touffus, bancs isolés, coins de verdure à l'abri des regards indiscrets. Charlot

⁵⁴ Pierre SMOLIK, *Chaplin après Charlot 1952-1977*, éd. Champion, Paris, 1995, p. 91

⁵⁵ P. LEPROHON, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁶ I. QUIGLY, *op. cit.*, p. 46.

développe alors une pantomime de la séduction à l'égard des jeunes femmes qu'il voudrait conquérir et une gesticulation de bravache inventif à l'encontre des hommes qu'il espère écarter du jeu amoureux.

Chaplin met également en oeuvre des techniques de fondu-enchaîné qui présentent l'idylle comme une rêverie éveillée. Ainsi en va-t-il du jeu des nymphes dans *Sunnyside*. Le paysage est une véritable mise en scène des aspirations bucoliques de Charlot - ce qui représente un des rêves de stabilité et de bonheur paisible du tramp - tout en sachant préserver l'humour comme effet de distanciation. Ainsi l'avatar du cactus où Charlot se pique douloureusement les fesses, ainsi la chute au sens propre comme au sens figuré dans le fossé près du pont avec fondu-enchaîné, ce qui le ramène aux tristes réalités du quotidien.

Le parc comme le paysage de campagne non seulement conduit Chaplin à améliorer ses tournages en décor naturel en ouvrant les perspectives et en variant la profondeur de champ, mais sur le plan de l'écriture cinématographique il inscrit Charlot dans une dimension extra-muros. Ceci complète la figure du tramp : il n'est plus seulement le vagabond, le chemineau, l'errant en mal d'être, il est aussi celui qui aspire aux joies simples d'un bonheur rustique qui semble à portée de main.⁵⁷ Mais le scénario se charge toujours de présenter cette tendance de Charlot bel et bien comme une aspiration, comme un fantasme en contrecarrant la poésie de l'instant par l'intrusion de gags plus ou moins grossiers.

Examinons justement la fin de *A Dog's Life*, 14-04-1918. Nous nous intéressons précisément à la séquence finale, celle qui débute avec le carton : "Quand le rêve devient réalité." Celui-ci opère une coupure radicale entre le monde urbain où Charlot vivait comme une cloche, couchant dehors comme son chien dans un terrain de chantier, et le monde rural qui s'offre à nous dans cette fin de film. Que voit-on ? Un plan général d'un grand champ labouré avec de larges sillons, Charlot en paysan, un chapeau de paille sur la tête, accroupi à cheval sur le sillon et plantant. Il propose là une vision idyllique des travaux des champs : regard à la caméra, regard comblé accompagné d'un beau sourire, agitation des bras pour faire coucou à quelqu'un en hors-champ ; voilà le tableau d'un homme enfin heureux de vivre.

Le contrechamp est également éloquent : un intérieur rustique où flambe le feu dans la cheminée et une jeune femme habillée en paysanne et coiffée d'un béguin qui s'affaire joyeusement aux tâches domestiques. L'alternance du champ et du contrechamp accentue cette image de bonheur tendre proche des tableaux de Greuze. Dans le plan suivant la réunion, à l'intérieur de la ferme de Charlot de retour, la bêche à dents et le râteau sur l'épaule, et de sa femme peint une scène intimiste. Les embrassades devant la bouilloire rappellent l'atmosphère de Grillon du foyer de Dickens.

Or, la conception du burlesque de Chaplin est assez inattendue ici. A l'évidence plusieurs éléments inscrivent dans l'image un effet de distanciation : ce bonheur-là relève du conte ou de la fiction cinématographique. Et Charlot endosse parfaitement cette moquerie à l'égard de lui-même et le fait savoir au spectateur. D'abord, la manière de

⁵⁷ Charles J. MALAND, *Chaplin And American Culture, The Evolution of a Star Image*, Princeton University Press, 1989, p.34.

planter, simpliste et enfantine, en faisant un trou avec son index évoque la comptine : "Savez-vous planter les choux". Le gag du chapeau de paille dont il coiffe malicieusement sa femme met en relief le comique de situation d'autant qu'il est suivi du symbole cocasse de la robe de chambre qu'elle lui tend et qu'il revêt. Chaplin force décidément le trait du bonheur à la Rousseau.

L'effet final n'en est que plus habile pour susciter notre éclat de rire. Un plan rapproché filme le couple tendrement uni, le plan suivant, de même échelle, cadre un berceau en osier. Chaplin laisse croire à une descendance qui a l'air de combler le couple en raison du jeu sur les mimiques qui expriment satisfaction et tendresse. Or, le panoramique vertical sur le berceau aboutit à un gros plan qui découvre le chien de Charlot qui a mis bas d'adorables chiots. Le gag est complet et le gros plan, pour finir, sur le papillotement d'yeux de Charlot en dit long sur l'humour qui accompagne cette séquence finale. Voilà un bonheur de conte de fées et dont les personnages ne sont pas dupes !

Il nous semble pourtant que Chaplin use de ces procédés burlesques pour masquer ses propres rêves et que Charlot lui permet d'inscrire ici en creux une dimension sentimentale et bucolique, qu'il sent peut-être ridicule mais qu'il ne peut s'empêcher de proposer à son public. Le tramp est alors porteur de certaines aspirations inavouées du spectateur moyen américain de l'époque.

Nous trouvons précisément cet aspect avec l'évocation du **domus**. Quand Chaplin filme les maisons, symbole d'un chez-soi ce qui est un lieu rare chez le réalisateur mais lourd de signification par rapport à la propre trajectoire du vagabond. Nous prendrons un exemple pour démontrer notre propos. Dans *Modern Times*, par deux fois le domus est représenté comme rêve de sécurité et de bonheur domestique à deux.

La première fois, le **domus bourgeois** renvoie à cette symbolique. Assis au bord de la route, à côté d'une villa cossue, Charlot et la gamine, affamés et errants, se laissent emporter par leur imaginaire. « Nous voyez-vous dans un petit nid comme celui-là ? » Un fondu-enchaîné avec un effet à la Méliès (apparition brutale dans le champ de la caméra de la jeune fille habillée en bourgeoise et coiffée à la mode avec un noeud dans les cheveux) projette les personnages à l'intérieur de la villa. Chaplin a particulièrement soigné le décor "cosy" de la classe moyenne américaine assez aisée. Mais ce sont surtout les plans rapprochés et les regards caméra de Charlot vêtu en bourgeois qui sont lourds de sens. Celui-ci cueille sans efforts, à sa fenêtre, les fruits - c'est l'univers du paradis terrestre retrouvé - ! En outre ses mimiques expriment l'autosatisfaction, voire une certaine morgue, celle des nantis. Les pas de danse qu'il esquisse, le coup de pied désinvolte qu'il donne dans le fruit, le geste artiste pour arranger le tombé des rideaux fleuris sont autant d'indices dans l'image pour signifier la suffisance de ceux qui vivent dans l'abondance et le confort matériel.

Et Chaplin force cinématographiquement le trait d'une part pour montrer au spectateur que nous sommes dans le monde ludique du cinéma où les rêves les plus farfelus sont toujours réalisables. D'autre part pour que la situation burlesque mise en scène soit implicitement porteuse de critique sociale : ce bonheur de carton pâte est un bonheur de midinette. Ainsi on ne peut que rire de l'irruption de la vache normande dans

l'encadrement de la porte dont le pis donne un pot de lait sur commande, du poncif de la treille aux grappes généreuses qui ornent la porte et du tête à tête obligé du couple à table. Chaplin n'a même pas oublié la mesquinerie du milieu petit bourgeois en cadrant de près le couple qui s'acharne à se partager le steak. Un "struggle for life" alimentaire qui, par le même effet de fondu enchaîné nous ramène au bord de la route où nos deux personnages sont tenaillés par la faim. Le carton est également éloquent : "Nous aurons un chez nous même si je dois travailler."

Là réside la contradiction : le tramp qui est viscéralement inadapté à ce monde cruel qu'il fuit constamment ne pourra jouir de ses biens de consommation que s'il accepte de s'y insérer par le travail et de se soumettre à ses contraintes sociales. Vouloir le domus, c'est avant se renier dans sa dimension de vagabond, donc d'homme libre. C'est pourquoi cet espace joue un rôle ambigu dans les films de Chaplin : à la fois espace rêvé par les pauvres hères et espace piégé parce qu'il fige les individus dans des rôles sociaux.

La seconde fois, c'est la gamine errante qui dégote une méchante bicoque dans un terrain vague. "J'ai trouvé un logis", explique-t-elle à Charlot lorsqu'il sort de prison. Or, à nouveau celui-ci est porteur des fantasmes de Chaplin mais le burlesque se charge de masquer l'émotion et la naïveté.

A peine s'est-il écrié en franchissant le seuil de la bicoque : "C'est le paradis" que les gags se succèdent en cascade soulignant son état plus que vétuste (la planche qui l'assomme d'emblée, la table qui s'effondre tant elle est vermoulue, le toit qui cède et que l'on cale avec un balai de riz de fortune, la porte qui lâche et précipite notre personnage dans le bras de rivière qui coule à côté.) Dans ce songe éveillé de prétendu bonheur, Charlot s'y fracasse la tête se croyant au bord de sa piscine, il fait également des manières dans ce qu'il prend pour une cabine de bain. Dans sa pauvreté de chômeur, il parodie les gestes du riche et dénoue par le rire ce que pourrait avoir de tragique une telle situation de précarité et de misère. En somme le spectateur, s'il s'amuse et rit, est néanmoins touché par cette tentative burlesque de conjuration du destin malheureux et par cette illusion de bonheur que vivent un moment les deux jeunes gens.



Il nous semble que Chaplin inscrit plus d'humanité dans cette seconde écriture du **domus, espace de bonheur simple et primitif**. Vieux rêve de sédentarité pour le marginal à l'index de la société. IL n'y a donc rien d'étonnant à ce que les deux cartons qui suivent inscrivent à nouveau le travail et l'idée qu'avec celui-ci « Nous aurons un véritable foyer. »

Ces espaces - le parc, la campagne comme lieu de vie, le foyer- font figure d'exception dans la production cinématographique de Chaplin. Ils sont néanmoins porteurs de visions moins rudes du monde et apparaissent entre deux errances de Charlot comme des havres de paix possibles. Néanmoins la position de Chaplin demeure ambiguë parce qu'il nous semble que les stratégies de liberté sont les plus fortes.

A ce point de la réflexion nous pouvons mieux cerner l'écriture qui tisse l'univers

propre à Charlot. La construction dans le cadre nous paraît fondamentale dans la mesure où le réalisateur joue sur l'opposition entre "encadré" et "désencadré". Les aliénations dont est victime Charlot se signifient par une mise en place d'un univers rigide, orthogonal, sans profondeur de champ avec des effets de surcadre sur les personnages menaçants comme les flics par exemple. Les lieux clos sur eux-mêmes sont aussi des menaces d'où la propension du personnage à s'évader par tout ce qui peut en constituer une ouverture. En outre, nous remarquons que Charlot échappe toujours au cadre à l'intérieur duquel il est toujours en perpétuel mouvement : il se désencadre constamment signifiant par là son énergie libératrice. En cela, le cinéma, art du mouvement, a parfaitement servi sa pantomime. Chaplin en effet multiplie les trajectoires d'ouverture par des effets de travellings, des changements d'axe, des fermetures et des ouvertures au noir qui facilitent les déplacements d'un endroit à un autre. Il donne également de la valeur au hors-champ par des gros plans sur les regards. Les espaces qu'il définit sont porteurs des aspirations ou des refus de son personnage. Par le montage alterné des plans, par les techniques de fermeture il réussit à rendre l'antagonisme entre le monde ouvert, éclaté, diffus, protéiforme de Charlot et le monde fermé, normé, concentré de la société dans laquelle il erre.

Traduction

· Page 120

« Le combat avec le massif Bud Jamieson devient un brillante pantomime de feintes, d'esquives, et de poings tournoyants, un ballet burlesque de coups de poings, de chutes, de récupérations miraculeuses et de stratagèmes avec les cordes extrêmement élastiques qui entourent le ring. » (R. Manwell, Chaplin, Little Brown ans Company, Boston-Toronto, 1974, p. 90)

· Page 139

« Grèves et émeutes » « Queues brisées par la populace insoumise. »

· Page 142

« Lors de sa première visite à Londres après être devenu célèbre, Chaplin visita ses vieux lieux de rendez-vous dans Kennington et s'assit sur un banc de parc, se souvenant de son premier amour, Hetty, et ses dix-neuf ans l'attendant là. « Combien les parc sont pour moi source de dépression », écrivit-il après cette visite. Leur solitude. Un être seul ne va jamais dans un parc à moins que celui-ci ne soit solitaire. Et la solitude est triste. Le symbole sauvage qui est voisin de la tristesse , c'est un parc. » Le symbole de la tristesse, peut-être, suivant certaines humeurs, mais aussi la source de quelque vie sociale qu'un personnage comme Chaplin peut souhaiter, avec la chance d'une idylle juste autour du prochain buisson, si seulement vous saviez où la chercher. » (I Quigly, op.cit., p.48)

CHAPITRE IV. CHARLOT ENTRE CRITIQUE ESTHETIQUE ET NOUVELLES CONCEPTIONS

Une autre manière s'offre à Chaplin pour expliciter sa propre démarche par rapport au cinéma de son temps : le personnage de Charlot, parce qu'on lui confie à maintes reprises des rôles d'artiste, met en place une certaine critique esthétique. Ceci fait l'objet du chapitre.

1- Une critique pertinente et quasi documentaire des films de son temps par des moyens fictionnels

Nous tenterons de montrer ici que par le biais de films fictionnels Chaplin élabore une critique des réalisations cinématographiques de son temps et par là ébauche son écriture personnelle du burlesque. Du même coup il est amené à mieux définir son personnage de Charlot et son rôle dans le dispositif cinématographique.

a) Une nouvelle vision cinématographique de Chaplin

De nombreux films soit ont pour sujet le cinéma lui-même soit s'intéressent au monde des artistes en général. Proposons d'abord une liste de ceux-ci avant d'examiner la démarche de Chaplin

| | |
|--------------------------------|------------|
| A Film Johnnie | 02-03-1914 |
| The Property Man | 01-08-1914 |
| The Face On The Bar-Room Floor | 10-08-1915 |
| The Masquerader | 27-08-1914 |
| Those Love Pangs | 10-10-1914 |
| His New Job | 01-02-1915 |
| A Night In The Show | 20-11-1915 |
| Carmen | 22-02-1916 |
| The Vagabond | 10-07-1916 |
| Behind The Screen | 13-11-1916 |
| The Circus | 27-10-1928 |
| Limelight | 23-10-1952 |
| A King In New York | 1957 |

Nous ne reviendrons pas sur les analyses que nous avons déjà faites dans la partie "*Le burlesque dans le cinéma des origines*" à propos de *Behind The Screen*, film dans lequel Chaplin explicite certaines de ses conceptions personnelles de la réalisation et critique les productions de son temps. En revanche, je vais tenter de démontrer comment Chaplin inscrit la parodie et la satire des réalisations qui lui sont contemporaines et

complète du même coup sa vision du cinéma.

Si l'on considère que **la parodie** est l'imitation grotesque voire burlesque de sujets estimés sérieux, on peut dire que Chaplin très tôt parodie, soit les thèmes "classiques" de la production du moment, soit le milieu cinématographique lui-même. Mais il pousse plus loin le trait et s'exerce le plus souvent à **la satire**, c'est-à-dire à une critique plus acerbe. Ainsi se moque-t-il des films historiques (*His New Job*), des mélodrames amoureux (*A Film Johnnie*, *Those Love Pangs*, *The Vagabond*), des mauvais slapsticks (*The Circus*). C'est pourquoi, il inscrit au coeur même des films précités soit la réalisation cinématographique elle-même soit des processus ou des procédés, soit des éléments filmiques pour les critiquer ou les stigmatiser. Au-delà de la mise en abyme, il affiche en creux ses propres conceptions cinématographiques tant dans le domaine de la mise en scène que dans le jeu des acteurs.

Dans *A Film Johnnie* par exemple, il parodie le cabotinage de acteurs afin de dénoncer une certaine forme de relation des artistes eux-mêmes au monde du cinéma. Le champ/contrechamp du début est signifiant. Alors que les voitures ne cessent de déposer les acteurs élégants et suffisants devant la porte des studios Keystone, Charlot, lui, attend sur le trottoir, seul, dans son habit miteux et prend la porte sur le nez quand il s'avise de les suivre. Ne devient pas acteur qui veut ! Mais celui-ci sait occuper le cadre et prendre en main le scénario.

Une séquence courte fait songer à cet égard à *La rose pourpre du Caire*. Chaplin pense-t-il, à ce moment-là, au processus d'identification que le cinéma engendre chez le spectateur ? En effet, alors qu'il regarde la scène d'amour qui se déroule sur le plateau, il ne supporte pas ce que le scénario propose : la jeune femme violentée par un rival fougueux qui vient troubler le couple. Il franchit l'espace du plateau et intervient dans la mise en scène en prenant d'abord la place de l'amoureux, ensuite en bâtissant le scénario à sa guise entraînant la panique et le feu dans les studios. Il excelle en particulier dans une pantomime frondeuse, occupant tout le champ de la caméra et instaurant son pouvoir en usant de son pistolet à volonté. Or, le sujet final découle de la situation qu'il a provoquée : il s'agit dans ce cas- là de mettre en abyme un tournage "en direct" de l'incendie. Le dispositif cinématographique est de cette façon dévoilé. Le vrai sujet n'est donc pas ce qu'on avait d'abord cru - une banale péripétie romanesque - mais la tentative de montrer comment on fait du cinéma et comment on crée l'illusion d'un vrai "faux" réel et comment on improvise un scénario à partir d'un personnage qui devient central : Charlot. Se pose alors la question pour Chaplin de ce qui peut retenir l'attention du public.

La parodie d'un genre est particulièrement explicite dans *His New Job*.

« Charlot débute est une caricature, sans doute, et bouffonne comme le furent les meilleurs films de la Keystone. Mais c'est aussi et surtout une satire du cinéma, des studios, des cabotins vantards et prétentieux, de la fabrication tartignole des films, plus ou moins historiques avec figurants habillés au "décrochez-moi-ça. »

58

⁵⁸ J. MITRY, *Image et Son, Revue culturelle éditée par l'U.F.O.L.E.I.S. Cinéma. Numéro spécial « Les films de Chaplin », Numéro 100, mars 1957.*

S'attaquant aux pratiques et aux techniques du cinéma de son temps, Chaplin se donne l'occasion de mettre au point sa propre esthétique.. Il s'agit d'abord pour lui de pointer avec force leur lutte sans merci pour se faire engager, ce qui est rendu par une action burlesque qui se fonde sur les gags les plus bas : acteur sur qui l'on passe au sens propre, que l'on mord au mollet, à qui l'on envoie les portes sur le nez etc. pour être reçu avant lui par le directeur. A cet égard c'est l'occasion pour Chaplin de signifier au spectateur sa plus grande maîtrise de la caméra. C'est dans ce film en effet que l'on peut repérer avec bonheur la variété des raccords - sur le regard, sur les sorties à droite ou à gauche -. Le montage alterné avec l'importance accordée au hors-champ permet de saisir la totalité de l'espace sur lequel se fonde la parodie burlesque : d'un côté de la porte, les acteurs qui attendent l'audition en se défiant du regard, de l'autre côté, le bureau du directeur où se joue leur destinée. La construction de l'espace souligne la satire en lui donnant de la lisibilité et du crédit.

Il dénonce également les incompétences des directeurs de studios - voire la valeur métaphorique du cornet acoustique- Charlot qui souffle dans celui-ci met en relief l'idée que décidément ce directeur n'entend rien à rien. Mais elle s'attaque également à l'image du directeur-séducteur qui fait peser un soupçon sur la manière dont les actrices sont engagées.

La manière dont il dresse la satire des sujets de son temps - le goût pour les films historiques- lui donne la possibilité de montrer ce qu'il préfère pour bâtir une histoire. Il critique l'inconsistance du scénario et le ridicule des acteurs empêtrés dans leurs costumes. Ainsi le personnage de Charlot qui s'immisce dans la scène fait-il office de trublion. Il s'ingénie à cultiver l'anti-héroïsme : le costume militaire et le shako sont négligés et décidément trop grands, le sabre flexible est une arme molle, tout juste bon à couper l'extrémité allumée de sa cigarette. Charlot se cache pour piquer aux fesses son rival, il se laisse emporter par une colonne néoclassique décidément trop légère, il massacre la scène magistrale du grand escalier en remplaçant le jeu romantique par un jeu érotique, cadrant dans une fermeture à l'iris accompagnée du raccord regard de Charlot les mollets galbés de l'Impératrice. L'allure même est aux antipodes d'une allure martiale, celle que requerrait justement le genre : Charlot marche en canard, entravé par son uniforme. La préoccupation majeure demeure l'élaboration burlesque pour donner le plus de plaisir possible au spectateur. Instruire en divertissant, Chaplin n'a pas oublié Molière. Si la satire met en évidence le mépris de Chaplin pour les films historiques de son époque elle révèle aussi le cinéma comme le monde de l'illusion. Les objets comme les situations sont factices : rendre crédible une histoire nécessitera donc effort et invention. C'est pourquoi **le rôle du réalisateur** s'avère primordial.

A deux reprises dans le film, Chaplin intercale de pures scènes de réalisation (Ci-dessous, nous tenterons d'expliquer le fonctionnement de celles-ci au sein de l'économie filmique car leur place pose problème.) Le procédé du gros plan permet de détacher le personnage du réalisateur en quête d'inspiration. Là encore, Chaplin pointe l'incapacité de celui-ci à penser la situation, à diriger efficacement les acteurs. Il est débordé par sa tâche. En outre, le montage alterné entre les scènes relatives à l'embauche dans le bureau du directeur et celles concernant le tournage met en évidence la médiocrité de telles productions. Rien n'y est véritablement pensé ni construit.

D'ailleurs, Charlot a été engagé au studio Lockstone ce qui est sémantiquement l'antithèse de Keystone, compagnie qu'il vient de quitter pour Essanay où il réalise justement ce premier film : *His New Job* 1915. Ceci appelle un commentaire.⁵⁹ Appeler le studio Lockstone, c'est par dérision verbale signifier que la compagnie Keystone verrouillait toute initiative nouvelle de Chaplin et qu'elle castrait en quelque sorte son génie. C'est une autre manière pour Chaplin d'affirmer en creux ses formes nouvelles d'écriture cinématographique.

b) La question des séquences intercalées et la composition d'ensemble.

Alors que la mise en abyme d'un film historique signifie le rejet d'un certain cinéma pour Chaplin, en revanche, par la composition d'ensemble, il insiste sur les fondements de son écriture cinématographique. Le cinéma permet, grâce à la plasticité du montage, la création et la concrétisation immédiates de séquences proposées par le scénario.

Ainsi en va-t-il de la première scène intercalée entre deux plans consacrés au rendez-vous des acteurs dans le bureau du directeur. Tandis que celui-ci remet une copie du scénario à l'actrice et paraît lui expliquer une scène, celle-ci est aussitôt insérée dans le tissu filmique par simple rapport de proximité, de juxtaposition par le montage.

La seconde scène, qui apparaît comme une suite de la première, procède de la même technique alors que c'est Charlot qui se trouve cette fois-ci dans le bureau. Le montage alterné assure bien le spectateur que le film est en train de se tourner, donc que Charlot arrive trop tard dans les studios pour se faire embaucher puisque le casting et la distribution sont déjà effectués. Tout est vraiment "*lockstone*" ! mais c'est sans compter sur la capacité inventive de Chaplin / Charlot.

En effet, c'est la troisième séquence, pertinente, qui donne sa pleine signification aux deux précédentes. Nous sommes à nouveau dans le bureau du directeur où se tient Charlot, plein cadre. Il sort par la porte du fond et par un raccord regard se trouve en relation avec une actrice, en costume, située à proximité du plateau. Par ce biais, il entre progressivement sur les lieux du tournage. Le spectateur voit alors la suite des deux scènes intercalées précédemment : c'est donc bien le même film que l'on tourne. Charlot veut se faire enrôler comme acteur mais le réalisateur le fait violemment sortir du champ et le met aux accessoires. A ce moment-là le sujet du film devient Charlot lui-même et sa propension aux gags pour perturber la réalisation historique. Il occupe le champ de la caméra et empêche le film de se dérouler dans de bonnes conditions. Comme l'avait écrit M. Chion dans le chapitre Charlot l'Interposé⁶⁰ :

« Pourquoi cette insistance à être au centre de l'image ? Si c'est du narcissisme, ce n'est pas n'importe lequel. (...) Chaplin témoignait déjà de cette indiscretion dans la manière d'imposer sa présence qui continue d'en irriter beaucoup ; en même temps que s'inaugurait avec cette pochade le mode sous lequel, dans des dizaines d'oeuvres à venir, on le verra installé sur l'écran : se faisant voir en place de quelque chose ou de quelqu'un devant qui il s'interpose et dans le

⁵⁹ F. BORDAT, *op. cit.*

⁶⁰ M. CHION, *Synopsis, Les Lumières de la ville, Charles Chaplin*, éd. Nathan, 1989.

même axe du regard sans que jamais lui-même oublie qu'il est interposé ou substitutif. »

Cette figure de substitution est parfaitement à l'oeuvre dans ce film. Le montage de ces scènes joue constamment sur le hors-champ et par des entrées et sorties à droite ou à gauche instaure une fluidité et une continuité d'un espace à l'autre, c'est-à-dire facilite la circulation entre le plateau, l'atelier de décors et le magasin d'accessoires. Finalement, Charlot obtient ce qu'il veut et est engagé pour tenir le rôle d'un hussard. Cependant, il se refuse à nouveau à la direction d'acteurs et c'est lui qui impose encore sa propre conception du jeu.

Que signifie donc *His New Job* que l'on a titré en français : *Charlot débute* ? Plusieurs interprétations peuvent être avancées.⁶¹ Chaplin réalisateur, en portant un regard critique sur les productions de son époque, cherche son écriture personnelle. Ainsi s'en prend-il au scénario, à l'indigence des sujets, à la piètre direction d'acteurs. Il se conforte également dans l'idée que son personnage de Charlot est essentiel à l'élaboration burlesque et à la construction filmique - il est dit à la fin du film que le tournage intéressant c'est celui de l'incendie "en direct" ; or, c'est Charlot qui a créé cette situation puisque c'est lui qui a mis le feu -. D'ailleurs, une partie de la séquence finale découvre et cadre une caméra en action devant le bâtiment qui flambe. Mais on peut également souligner que Chaplin, qui réalise là son premier film au sein de la compagnie Essanay, affine sa technique et maîtrise de mieux en mieux la caméra. Il fait exploiter à son acteur Charlot toutes les ressources du cadre et du hors-champ avec un souci du point de vue et de l'axe de la caméra. M. Bordat précise, à ce propos :

« Ici comme dans tous les films de cette série, le cinéaste joue d'une gamme de cadrages restreinte, mais nuancée. Du plan rapproché au plan de demi-ensemble, toutes les grosseurs de plan sont exploitées, selon l'exacte mesure de ce qu'il faut voir pour rire... (...) Abondent aussi les prises de vues où le déplacement des personnages dans la profondeur de champ multiplie pour ainsi dire les échelles à l'intérieur d'un même plan (presque toutes les scènes de Charlot en hussard). »⁶²

2 - Vers l'affirmation d'une écriture plus personnelle

Si dans *Those Love Pangs* et dans *The Vagabond*, Chaplin se moque des sujets eux-mêmes, archi classiques, à savoir les scènes de séduction à répétition et le mélodrame sentimental dans le milieu des bohémiens, il propose cependant une écriture originale à maints endroits. Nous analyserons de plus près deux compositions relatives à chacun des films.

Dans le premier, le travail sur le champ/contrechamp permet de mettre en relief le mimodrame du trio de séduction. En outre, le scénario développe sur la presque totalité du court métrage une situation qui évince Charlot du jeu amoureux. Ainsi, prend-il de la densité humaine en éprouvant de la souffrance : il lui faut tenir compte d'autrui au sein même de son désir. C'est un aspect classique du personnage pour la critique. Mais il

⁶¹ 61 F. Werckmeister, thèse déjà citée.

⁶² F. BORDAT, *op. cit.*, p. 117, 118.

représente une tentative de Chaplin pour donner au burlesque plus de profondeur.

Or, une séquence est particulièrement révélatrice de celui-ci. Elle a pour décor un parc, lieu privilégié pour épancher sa rêverie amoureuse. Charlot, qui dans la séquence précédente est prié par un rival amoureux de quitter la place, se retrouve adossé à un arbre, face à la caméra, au bord d'un lac. La scène filmée de manière frontale présente un intérêt dramatique et filmique. Apparaissent en effet dans le cadre à gauche, légèrement en retrait de Charlot (l'arbre permet une dissimulation symbolique) les amoureux, Adélaïde et Joseph. Le spectateur non seulement voit d'abord ce que Charlot ne voit pas - le couple dans le jeu de la séduction - et ce que le couple ne voit pas lui non plus - Charlot seul dont les mimiques nous indiquent qu'il commence à entendre quelque chose -. Cette position stratégique du spectateur, dans l'axe de la caméra qui englobe la totalité du champ, favorise la mise en situation de Charlot lorsque celui-ci prend conscience qu'Adélaïde flirte avec son ami.

Spatialement à l'écart, il nous offre le spectacle de sa souffrance tandis que nous assistons simultanément à la joie du couple. Et lorsque ce dernier lui passe délibérément sous le nez, Charlot joue avec la caméra qu'il fixe pour nous communiquer sa douleur et son désir de suicide en se jetant à l'eau. La composition frontale donne à voir un autre fonctionnement du trio amoureux et surtout permet une approche nouvelle d'un Charlot sensible et malheureux. Mitry disait à propos de ce film que le "*pantin s'humanisait*".

Nous découvrons aussi une innovation sur le plan des gags. A la fin du film, Charlot se retrouve enfin en compagnie des deux jeunes femmes, assis entre les deux dans une salle de cinéma. Il mime de manière désopilante avec ses seuls pieds le bonheur qu'il éprouve ; il jubile comme un enfant à tel point que, fermant les yeux de plaisir, il n'aperçoit pas les deux rivaux qui se substituent aux deux jeunes filles. Chaplin métamorphose la séduction en un ballet burlesque qui s'achève en pugilat : le spectacle est dans la salle de cinéma avant de vivre sur l'écran.

Dans le second film, nous retiendrons une seule séquence pour montrer son efficacité : Chaplin soigne la composition et la distribution des éléments dans le cadre qui génèrent à elles seules le comique de répétition. Il réalise une circulation des personnages, en utilisant tous les côtés du cadre coupé verticalement par un mur qui sépare l'intérieur à droite de l'extérieur à gauche et, en exploitant à des fins burlesques, les éléments du décor. Portes western de l'entrée du café par où passe Charlot poursuivi par la troupe des musiciens, course le long de la main courante du bar pour sortir à gauche par la porte du fond, réapparition à droite dans la ruelle qui longe le bistrot et qui est parallèle à l'espace intérieur, virage à l'angle en tournant sur la droite et nouveau franchissement des portes et ainsi de suite jusqu'au moment où il y met un terme et se sauve en quittant le cadre par le bord avant gauche.

Chez Chaplin la figure cinématographique du gag est souvent "*palindromique*" comme le mot lui-même est un palindrome. F. Bordat, lui, parle de situation en "*boucle*". Le tour de force de Chaplin est de créer une telle dynamique dans un espace géométrique aussi réduit.

Pour finir, nous envisagerons deux points essentiels dans *The Circus* : la question de savoir ce qu'est un bon artiste - acteur et réalisateur - et celle de la reconnaissance de

son talent. Charlot là encore est au coeur même de ce questionnement.

Chaplin met en évidence dans ce film la capacité de composition de son personnage tant sur le plan du mime que sur le plan de l'invention. Savoir être un artiste est un des thèmes fondamentaux de cette réalisation. C'est avec brio que Charlot nous fait montre de son talent dans la séquence du Palais des Mirages. La situation burlesque qui le transforme malgré lui en automate donne lieu à un véritable numéro de virtuose où Charlot triomphe par son art de la pantomime. L'illusion est parfaite et le comique naît de cette soudaine mécanisation du personnage. Il donne ici à voir exactement ce que Bergson dit du rire :

« Les attitudes, les gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. » « Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique. »⁶³

Le tour de force de Charlot est d'imiter justement le pur automate mais en rappelant subrepticement son humanité. Ainsi est prise à rebours la seconde définition de Bergson. Ce sont les plans rapprochés, les mimiques du visage et les ruptures dans le geste qui permettent de saisir le relâchement du personnage : cet écart entre le mécanique et le vivant provoque le rire en même temps qu'il révèle le talent de l'artiste dans sa vivacité à produire les automatismes.

Le Palais des Mirages sert également l'écriture cinématographique de Chaplin dans la mesure où il explicite que tout est illusion. Cette séquence qui est l'aboutissement d'une course poursuite entre Charlot et un flic joue sur les effets de miroir. La duplication à l'identique et à l'infini du tramp varie les angles de prises de vue au point qu'il apparaît filmé de tous côtés sans que l'on sache où est celui qui n'est pas un reflet. Charlot lui-même en se regardant dans les glaces manifeste sa stupeur de se voir ainsi à l'identité multiple. En outre le Palais des Mirages est emblématique du labyrinthe de la course poursuite dans la mesure où l'on est en chasse perpétuellement de son image, où l'on cherche la bonne issue pour échapper au flic dont l'image est devenue elle-même infinie. On se poursuit sans se poursuivre même si, au bout du compte Charlot finit par s'échapper. Le spectateur est dérouté par une telle virtuosité et confondu dans sa perception des choses. Le cinéma comme le labyrinthe de glaces peut démultiplier les images de Charlot sans que le spectateur sache où est le vrai. Elles sont protéiformes et Charlot peut se surprendre et nous surprendre à l'infini : l'artiste ne finit jamais d'exister sous nos yeux dans les postures les plus inattendues. Sans compter qu'il offre une figure originale de la course poursuite qu'il piège dans le dédale des miroirs.

Chaplin analyse un autre aspect du talent de son personnage qui pose la question du savoir faire rire. En effet, n'est pas comique qui veut. Les séquences consacrées aux numéros de clowns mettent en évidence la supériorité de Charlot sur ses partenaires. Alors que les clowns exécutent des farces classiques sur une piste tournante, un contrechamp dévoile un public qui s'ennuie. En revanche, dès que Charlot entre en scène poursuivi par un flic et qu'il accentue son rythme de course sur la piste tournante, le gag de la course poursuite trouve là son apothéose dans la mesure où, comme l'explique F.

⁶³ H. BERGSON, *Le Rire*.

Bordat, le gag chez Chaplin est "*circulaire*", le contrechamp révèle cette fois un public hilare. Chaplin sait immédiatement ce qui fait rire le public. Il en rajoute d'ailleurs par le plan rapproché de Charlot qui use de sa canne pour cravater le flic. Par ce moyen astucieux il se laisse traîner par la vélocité du policier transformé ainsi en chien de traîneau ou en tout autre animal de course. Situation désopilante qui renverse les images du pouvoir et anéantit la menace de l'arrestation. Chaplin n'ignore pas en outre que la figure de Charlot est, à elle seule, emblématique du rire et qu'il suffit qu'il entre dans le cadre pour déclencher l'irrépressible gaieté.

La séquence des essais de Charlot pour être engagé est significative de la conception de Chaplin relative à l'acteur comique. Alors que les clowns s'exécutent selon une pantomime grossière et convenue dans des numéros sans intérêt et que le directeur donne cet ordre à Charlot : "Vas-y et sois drôle", ce dernier réalise des bouts d'essais sans imagination et bien décevants. C'est que Charlot n'est pas aux ordres et rien de pire qu'un rire sur commande !

« **La base de mon comique, explique-t-il, c'est le contraste et la surprise.** » ⁶⁴

Rien d'étonnant donc à ce que le gag fuse au moment où le spectateur s'y attend le moins, c'est-à-dire dans le plan suivant : Charlot poursuivi par une mule qui le charge. C'est grâce à cette charge héroïque qui se poursuit jusque sur la piste du cirque et qui provoque l'hilarité générale que Charlot est finalement embauché malgré lui ! De ce point de vue, *The Circus* inscrit en creux le goût de Chaplin pour l'indépendance et l'improvisation dans le processus de la création. Tous les numéros assumés sur la piste aux étoiles par son personnage le sont par hasard et livrés au génie inventif de Chaplin. Rien d'étonnant non plus à ce qu'il suggère par ce biais le chemin parcouru filmiquement depuis les gags stéréotypés de la Keystone.

Chaplin orchestre cartons et pantomime pour expliquer comment on construit le succès d'un acteur, ce qui est sans doute une référence à sa propre carrière. Une séquence nous semble tout à fait éclairante sur ce point, celle où Charlot homme à tout faire dans le cirque reçoit cette confiance de l'écuyère dont il est l'ami. Un carton discursif attribué à la jeune fille lui explique :

« **L'affluence et les applaudissements sont pour vous seul.** »

auquel répond aussitôt un carton de Charlot :

« **Je le savais.** »

Le plan américain qui suit montre celui-ci prenant un air suffisant et jetant les outils avec lesquels il travaille, ce qui suggère qu'il pourrait bien avoir conscience de son talent. Un léger panoramique vers la gauche nous fait découvrir le directeur qui écoutait la conversation des deux jeunes gens et qui s'approche alors de son employé. À partir de ce moment s'instaure un rapport de force entre ces deux hommes, Charlot voulant imposer ses conditions d'artiste. Les plans où ce dernier, par une pantomime explicite, refuse d'être exploité alternent avec les cartons qui transcrivent le dialogue.

Charlot : De plus, je veux être payé à ma juste valeur. Directeur : Vous aurez cinquante dollars par semaine. Charlot : Soixante. Directeur : Je double Charlot

⁶⁴ M. MARTIN, *Charlie Chaplin, Cinéma d'aujourd'hui*, éd. Seghers.

: Prêt à toper : Pas moins de cent.

Or, le plan suivant filmé en plan général et en plongée cadre une foule énorme qui se presse à l'entrée du chapiteau. Le succès de Charlot est considérable et il se comporte comme une vedette en pleine gloire. Chaplin fait endosser à son personnage ses propres démêlés avec le monde du cinéma en les transposant à l'univers du cirque, en fait le porte-parole de ses ambitions et lui fait incarner sa propre réussite, ce dont il était absolument convaincu. La foule qui se presse à l'entrée du cirque est métaphorique de celle qui se presse à l'époque et depuis de nombreuses années déjà à l'entrée des salles de cinéma pour voir "les Charlot".

Nous n'aborderons l'étude de *Limelight* 23-10-1952 qu'au chapitre XII parce que ce long métrage pose d'autres questions par rapport à la place de Charlot au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin. Consacrons-nous maintenant à la dernière étude de cette partie qui envisage la place que Chaplin a octroyée aux cartons dans l'élaboration de ses stratégies narratives et discursives.

3 - Film muet et construction du récit et du discours par les cartons

a) Les critères opérants de Christian Metz

Nous choisissons de fonder notre analyse à partir du chapitre de Chaplin Metz intitulé : **Adresses écrites - Cartons d'adresse**⁶⁵. Qu'est-ce que l'on entend lorsque nous employons le mot "carton" ? C'est, « *en somme, dit-il, l'ensemble du matériel graphique original et pourtant ajouté à l'image, puisque celle-ci, de son côté, contient aussi de l'écrit, enseignes de magasins, poteaux indicateurs et autres manchettes de journaux...* »

Notre étude s'est malheureusement développée à partir de copies vidéo et suivant les éditions nous possédons les cartons soit en langue anglaise, soit en langue française. Qui plus est, le graphisme et les présentations peuvent changer d'une copie à l'autre pour le même film. Néanmoins, nous pouvons dégager un certain nombre de traits récurrents d'une réalisation à l'autre et c'est sur ceux-ci que nous nous appuierons pour soutenir notre propos.

Nous avons sélectionné pour travailler cette question un certain nombre de films qui recoupent la période 1916-1923. Nous avons volontairement écarté de cette étude le film du 16 août 1925 : *The Gold Rush* parce que Chaplin l'a remanié en 1942 en le sonorisant, cette démarche à notre sens étant une erreur parce qu'elle n'apporte rien à la réalisation dite muette, bien au contraire. Et comme nous avons réservé une place privilégiée au chapitre V à *The Circus*, parce que celui-ci est produit le 7 janvier 1928, c'est-à-dire un an après l'arrivée du parlant, nous ne l'avons pas retenu pour l'étude qui nous occupe à présent. Voici le corpus des films choisis :

⁶⁵ Chaplin METZ, *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*, éd. Méridiens Klincksieck, 1991, p. 63 à 69.

| | |
|-----------------------------------|------------|
| <i>A Busy Day</i> | 07-05-1914 |
| <i>Tillie's Punctered Romance</i> | 14-11-1914 |
| <i>A Dog's Life</i> | 14-04-1918 |
| <i>Shoulder Arms</i> | 20-10-1918 |
| <i>Sunnyside</i> | 15-06-1919 |
| <i>The Kid</i> | 06-02-1921 |
| <i>The Idle Class</i> | 25-08-1921 |
| <i>A Woman Of Paris</i> | 01-10-1923 |

b) Un cas singulier de générique

Nous proposons d'abord une étude du générique de *Tillie's punctered Romance*. Ce générique qui a "une fonction d'adresse évidente" possède dans ce film un traitement rare et singulier. Il présente les images animées des personnages, filmés en caméra fixe de façon frontale, tels qu'ils apparaîtront dans la suite - première symbolisation par le costume- chacune accompagnée d'une double inscription comme suit et par ordre d'importance dans la diégèse - association du nom de l'acteur et de son rôle dans le scénario -:

| | |
|----------------------------|----------------------------------|
| - Charlie Chaplin : | The city slicker. |
| - Marie Dressler : | Tillie... The Farmer's daughter. |
| - Mabel Normand : | Charlie's city girl-friend. |

Viennent ensuite deux personnages de moindre importance. Chaplin les place tous les deux dans le même cadre :

| | |
|-------------------|---------------|
| - Mack Swain | Edgar Kennedy |
| - Tillie's farmer | Cafe Owner |

Les rôles mineurs sont représentés cette fois-ci par des portraits du visage sous forme de photographies :

| | |
|-------------------|---------------|
| - Charlie Murray | Charlie Chase |
| Detective | Detective |
| - Chester Conklin | Ford Sterling |
| - Society guest | Society guest |

Enfin retour à des images animées de flics avec ces indications :

– Keystone cops... including Slim Summerville. Hank Mann. Eddy SutherLand.

Suit un carton de commentaire qui embraye le récit. Il émane d'un énonciateur qui s'apparente au narrateur extradiégétique omniscient : le foyer de l'énonciation pourrait être dans ce cas celui de la caméra du réalisateur. Aucun personnage, par la suite, ne prendra en charge cette narration. Il s'adresse à un destinataire qui n'est autre que le spectateur qui, par ce biais accepte le pacte de lecture d'un film fictionnel d'aventure.

Ce premier carton comprend des informations temporelles : "Time :1913" et à la fois spatiales et psychologiques : "A city slicker comes to the country looking for an easy living"

Cette architecture de début de film est exceptionnelle chez Chaplin mais témoigne, dès 1914, d'un souci d'éclairer au maximum pour le spectateur les données initiales de la diégèse. Ceci peut s'expliquer par le fait que ce film est le premier des longs métrages (six bobines) et que, par son titre, il s'apparente au roman sentimental traité sur le mode burlesque. Le générique et le premier carton mettent ainsi en place la situation romanesque.



c) Les cartons narratifs, explicatifs et dialogiques comme constitutifs de l'écriture filmique.

Envisageons maintenant la distinction opérée par Christian Metz.

« Les cartons intérieurs au film (qui) prennent à leur tour deux formes principales. Quand ils rapportent le dialogue,⁶⁶ dans les films muets, ils sont diégétiques, ou plus exactement diégétisés par le spectateur en vertu d'une convention d'attribution métonymique : ils sont, au sens fort de l'expression, "mis dans la bouche" des personnages apparaissant juste avant ou juste après. (...) Les cartons d'explication⁶⁷, au contraire, sont ceux qui "affichent" des phrases dont l'énonciateur et le destinataire ne sauraient plausiblement être des personnages, et dont l'allure est souvent peu compatible avec celle d'une conversation, ce qui fait du spectateur leur cible la plus vraisemblable. »⁶⁸

Une première remarque s'impose mais qui restera à l'état de remarque dans la mesure où nous ne possédons que très peu d'exemples. Il faudrait pouvoir se référer aux copies des originaux de Chaplin. Nous avons cependant noté que dans certains films comme *A Woman of Paris*, qui est truffé de cartons, ceux qui sont narratifs se distinguent par leur enluminure sur la première lettre comme dans un livre de conte, l'intention étant de souligner l'appartenance au récit ou au commentaire de ce type d'adresse. En revanche, les cartons dialogiques sont reconnaissables aux guillemets et assument le lien discursif entre les personnages présents à l'écran. Ils profèrent de manière scripturale une parole indicible et inaudible par défaut de moyens techniques.

Sur les sept films du corpus retenu, quelle est la répartition de ces cartons ? Ce tableau récapitulatif autorise une première évaluation. Dans la rubrique "Autres", nous placerons tout ce qui fait figure d'adresse et interpelle le spectateur alors que cela fait

⁶⁶ C'est moi qui souligne.

⁶⁷ C'est moi qui souligne.

⁶⁸ Ch. METZ, *op. cit.*, p. 63-64

partie intégrante de l'image, comme les affiches, les bostons, les lettres, les articles de journaux, les mentions symboliques de la situation, les panneaux publicitaires ou non etc.

| films | cartons narratifs-explicatifs | Cartons dialogiques | autres |
|-----------------------------------|----------------------------------|------------------------|--------|
| <i>A Busy Day</i> | 1 | 0 | 0 |
| <i>Tillie's Punctured Romance</i> | 17 | 22 | 4 |
| <i>A Dog's Life</i> | 5 | 5 | 2 |
| <i>Shoulder Arms</i> | 22 | 14 | 5 |
| <i>Sunnyside</i> | 21 | 9 | 4 |
| <i>The Kid</i> | 24 | 28 | 9 |
| <i>The Idle Class</i> | 10 | 9 | 1 |
| <i>A Woman Of Paris</i> | 23 | 151 | 2 |

Quelles analyses peut-on faire à partir de ce relevé ? Si les cartons narratifs et explicatifs sont des adresses à l'intention du spectateur pour lui faciliter la construction de la diégèse sur le plan du récit, on peut dire que les cartons dialogiques ont une double fonction. La première, celle de suppléer à la parole manquante des interlocuteurs en présence et de bâtir l'échange entre eux, la seconde, celle d'une adresse dans la mesure où ils renseignent le spectateur sur le contenu de la communication et sur la psychologie de ceux qui profèrent les paroles. En outre, Chaplin les utilise de manière variable suivant le sujet qu'il a à traiter.

Ainsi, dans les tout premiers films et en particulier ceux de la compagnie Keystone qui sacrifient à la comédie burlesque courte et grossière, l'action se suffit-elle quasiment à elle-même et les cartons sont peu nombreux. La trame simple est rendue suffisamment explicite par le montage des plans et la pantomime des personnages. Pourquoi alors *Tillie's Punctured Romance* fait-elle assez figure d'exception ? C'est fort compréhensible dans la mesure où il s'agit d'un roman d'aventure sentimentale à rebondissements. Chaplin prend conscience qu'en raison de la complexité des situations qu'il développe, les cartons soutiennent le montage des plans où les déplacements dans l'espace sont constitutifs du récit. S'il privilégie les dialogues entre personnages c'est parce qu'ils facilitent les enchaînements de l'histoire d'autant qu'elle est fondée sur la trahison et le manque de parole.

On peut placer dans la même approche mais cette fois-ci sur le plan du récit *Sunnyside* qui construit un idylle sur des espaces et des temporalités diverses. Les cartons fonctionnent alors comme des repères qui assument le montage signifiant de tableaux juxtaposés.

Attachons-nous aux deux films qui, dans le tableau précédent, présentent deux démarches antithétiques quant à l'utilisation des cartons : *A Dog's Life* et *A Woman of Paris*. Le premier en fait une économie remarquable : dix en tout et pour tout et deux inscriptions dans l'image pour trois bobines ; le second en fait une utilisation effrénée :

cent soixante quatorze cartons et deux inscriptions pour huit bobines. Cet écart entre ces deux films muets de 1918 et de 1923 peut s'expliquer par diverses raisons qui ont trait à la manière dont Chaplin conçoit son écriture filmique en fonction des sujets abordés.

A Dog's Life est, à notre sens, l'illustration parfaite de la démarche cinématographique la plus chère à Chaplin, à savoir un film fondé sur la conviction que le cinéma est avant tout construction par l'image de la diégèse, sur la virtuosité de Charlot en matière de pantomime et sur le travail dans le cadre dont nous avons parlé. De plus les montages alternés entre la vie de Scraps et celle de Charlot en disent long de l'état d'abandon et d'errance de ces deux êtres coupés du monde des hommes et privés au sens propre de parole : ils n'ont pas leur mot à dire ! Ils disent uniquement avec leurs corps et cherchent surtout à se nourrir et à se réchauffer. Leur corps à corps chaleureux donne lieu d'ailleurs à des images à la fois touchantes et drôles. C'est leur complicité qui prévaut ainsi que leur itinéraire de "chiens errants" donc la parole ne leur est point utile. C'est pourquoi Chaplin choisit l'économie de cartons puisqu'ils ne seraient en rien un ciment pour la diégèse. Un seul carton dialogique est accordé à Charlot au moment précis où il rêve sa socialisation quand il rencontre la jeune fille : « Nous nous installerons à la campagne. » Chaplin a-t-il conscience qu'au moment où son personnage se laisse gagner par l'humanité et le sentimentalisme il a besoin d'avoir recours à une vraie parole ? Ce premier film de la First National confirme le talent de mime de Chaplin et il affirme par son succès que Charlot est la figure emblématique du cinéma burlesque muet qui a trouvé dans la tragédie de la solitude une densité plus forte à son personnage.

Aux antipodes de cela *A Woman of Paris*, premier film de la compagnie United Artists est un film très "bavard" tant du point de vue du récit que de l'histoire. Chaplin avait fait précéder son film d'un avis aux spectateurs significatif :

« Au public : Pour éviter toute maladresse, je voudrais préciser que je ne joue pas dans ce film. C'est le premier drame sérieux que j'ai écrit et réalisé. Charlie Chaplin. »

C'est un film qui, comme *Tillie's Punctured Romance*, se construit sur une histoire sentimentale dramatique. Il s'éloigne donc considérablement de ce que Chaplin défend par dessus tout, à savoir l'art de la pantomime puisqu'il ne joue pas et divorce momentanément d'avec le burlesque. Cette comédie apprêtée et mondaine, fondée sur les échanges de paroles, de serments, d'aveux, de déclarations etc. entre les personnages et non sur la gestuelle signifiante de Charlot et que le public connaît bien désormais, requiert une abondance de cartons dialogiques pour rendre compte de ce qu'ils se disent et de ce qu'ils sous-entendent. A quatre ans de la naissance du parlant, Chaplin réalise un film qui "cause beaucoup" et qui par là même dérange à cause de la logorrhée verbale.

Pourtant, sur le plan de l'écriture, ce film propose des audaces dans la construction de la diégèse. Une expérience de montage alterné est par exemple à retenir parce que Chaplin y combine ce que l'on voit et ce que l'on entend. C'est en sorte préfigurer, à sa manière, les films parlants postérieurs. Cette alternance à la fois de plans et de cartons, bien que lourde, témoigne du souci d'établir un véritable échange, de rapprocher deux espaces et deux situations fort éloignées l'une de l'autre, donnant l'illusion bien avant l'heure d'un film parlant.

Pierre Revel vient d'arriver chez lui, le domestique est déjà endormi dans le hall ; Marie est chez elle couchée. Les deux personnages décident quasi simultanément de s'appeler.

- Montage alterné : Marie au lit / Pierre dans son appartement.
- Marie à la bonne : (139ème carton) "Appelez M. Pierre."
- Bonne au téléphone.
- Pierre au majordome : (140ème carton) "Appelez Melle Marie."
- Majordome au téléphone.

Nous pouvons constater le soin que Chaplin apporte à la construction de ce premier échange en travaillant non seulement le parallélisme de situation - recours aux domestiques parce que même milieu donc mêmes habitudes sociales -, mais celui de la conversation - structure grammaticale identique du propos - et celui du jeu d'acteur- mêmes gestes et expressions de la bonne et du majordome-.

- Pierre au téléphone : (141ème carton) "Tu m'as appelé ?"
- Marie au téléphone : (142ème carton) "Non, et toi ?"
- Pierre : (143ème carton) "Arrêtons ces bêtises. Quand te reverrai-je ?"
- Marie : (144ème carton) "Tu ne m'aimes plus ?"

Contrechamp sur Pierre qui dit quelque chose. Mais Chaplin ne glisse pas de carton à cet endroit ce qui nous laisse supposer la réponse ou la non réponse à cette question. Manière astucieuse de glisser ici le cynisme du personnage mondain, sûr de lui avec les femmes.

- Marie au téléphone : (145ème carton) "D'accord, je te verrai demain soir pour le dîner."
- Pierre : (146ème carton) "Bonsoir, chérie."

La caméra s'attarde sur Pierre Revel qui raccroche en éclatant de rire, marque supplémentaire du cynisme déjà présent précédemment. Cependant, l'intérêt de ce montage alterné réside dans le travail de la caméra et dans le cadrage de chacun des plans qui renforce la fonction phatique de cette séquence en direction des deux personnages. En effet, ceux-ci sont spatialement au contact puisque Pierre est toujours cadré dans le bord gauche et Marie dans le bord droit comme dans un face à face. Les cartons qui renforcent cette fonction phatique de l'image établissent néanmoins une distorsion dans le discours des personnages : ce n'est pas un dialogue amoureux et chaleureux que le spectateur lit dans l'image grâce à la différence de jeu des personnages. Marie est triste et en demande d'attentions, Pierre s'amuse et flagorne.

Même si nous sommes frappés, sur la totalité du film, par la platitude des propos tenus, nous remarquons le travail minutieux du cinéaste pour rendre son histoire le plus lisible possible. En effet, sur le plan narratif, les cartons ont une réelle efficacité puisqu'ils tissent pour le spectateur la trame complexe de ces histoires d'amour qui se croisent. Ils

rèvelent la présence du narrateur omniscient qui enchaîne les situations et annonce au spectateur les moments de changement crucial pour la compréhension du sens des images quant aux lieux et aux milieux sociaux. Sur le plan dialogique ils permettent de fonder au sein du cinéma muet une vraie parole qui enrichit la dimension psychologique des personnages et leur donne un caractère plus nuancé et plus souple que celui qui anime en général les figures du muet.

En outre, les cartons impliquent un travail particulièrement méticuleux du montage puisqu'il est impératif de penser sur un double mode : iconographique et scriptural. C'est d'une certaine manière et avant l'heure faire l'épreuve de la combinaison délicate de la bande visuelle et de la bande son parce que Chaplin dans ce film n'insère pas grossièrement quelques cartons informatifs mais les agence soigneusement par rapport aux photogrammes qu'il retient pour construire l'histoire. Stratégiquement Chaplin s'essaie à de nouvelles formes cinématographiques en dehors de son personnage de Charlot. Or, il est vrai que ce film où Chaplin a voulu montrer son talent de réalisateur mais où Charlot n'était pas au cœur de son écriture a été, au moment de sa sortie, un échec. Est-ce à dire alors qu'un scénario romanesque à souhait et bâti sur la psychologie des personnages nécessiterait davantage le recours à la parole ? Les cartons en si grand nombre gêneraient finalement la fluidité filmique.

En revanche, le film qui représente justement un équilibre dans l'emploi des cartons c'est : *The Kid*, en six bobines. Très économe sur le plan du dire, Chaplin livre l'essentiel dont a besoin le spectateur pour comprendre l'histoire. Il préfère réserver à la pantomime de ces deux acteurs et aux mouvements de caméra - le travail sur les gros plans est minutieux et toujours porteur de sens - ce qui relève de l'émotion, de la sensibilité, du burlesque. Les mots seraient bien faibles par rapport à la force des images et Chaplin avait parfaitement compris ce pouvoir prégnant des images sur le spectateur. Lui qui sera farouchement opposé aux "talkies" comme destructeur de Charlot perçoit sans doute dans l'inscription scripturale des cartons l'envahissement du texte au détriment du sens porté par les seules images.

Enfin nous souhaitons mettre en évidence une fonction spécifique des cartons : celle de contrepoint ironique de l'image. Elle nous paraît importante parce qu'au moment où Chaplin réalisera des films parlants, les dires des personnages seront contredits à maintes reprises par ce que signifient les images. Si les cartons narratifs de *Shoulder Arms* remplissent également la diégèse en marquant davantage le rythme temporel pour mieux souligner que la tranchée vit sur une succession de tâches ou de moments bien définis et qu'elle fonctionne sur le mode événementiel, ils apportent avant tout cette fonction nouvelle de contrepoint ironique de l'image. Ainsi bon nombre d'inscriptions sont-elles traitées par l'image sur ce mode, puisque celle-ci est un cynique démenti à ce qu'annonçait le texte. Par exemple, un soldat qui dit à Charlot : « Tu es ici chez toi » alors qu'on le voit croupir au fond de la tranchée ; l'expression incongrue de « Le mot de passe : "il pleut" » alors que les soldats sont sous l'averse et qu'ils pataugent dans la boue ou encore « Un déjeuner tranquille » alors que l'on canarde et bombarde dans la tranchée à tout va. Dans ce film on pourrait multiplier les exemples pour signifier ce rôle critique des cartons entre ce que l'on voit et ce qui est dit, ce qui est une autre façon pour Chaplin de dénoncer en creux l'hypocrisie de cette guerre et de souligner son

antimilitarisme.

Ainsi, l'on peut partiellement conclure que les films dits "muets" de Chaplin reposent sur une esthétique qui a considérablement fait évoluer le burlesque des origines. Le spectateur au fil des réalisations mentalise un certain nombre de situations récurrentes vécues par le personnage de Charlot., ce qui permet de construire un non-dit. Les cartons - à l'exception de ceux de *A Woman of Paris* - n'apportent pas fondamentalement une métamorphose du tissu filmique. Parfois seulement ils facilitent une interactivité entre ce qui est montré et ce qui est dit, contraignant le spectateur à une attitude plus critique. Mais on apprend avant tout à **regarder** un film de Chaplin pour saisir le langage de la caméra, car c'est lui qui structure et explicite les situations en donnant à **voir**, dans le travail du cadre, la pantomime d'une figure qui se complexifie d'un film à l'autre. Les stratégies de Chaplin se fondent d'une part sur l'élaboration de situations récurrentes et sur sa conviction personnelle que seul Charlot est capable de les mettre en oeuvre et de les faire vivre. D'autre part sur la nécessité de travailler le genre burlesque en faisant évoluer son esthétique et en s'attaquant à des sujets graves. L'échec relatif de *A Woman of Paris* conduit à se ressaisir aussitôt de Charlot comme pierre angulaire de sa créativité, Charlot dont nous allons essayer maintenant de dégager la signification.

CHAPITRE V. LE QUESTIONNEMENT ESTHETIQUE DE CHAPLIN VERS QUELLE ECRITURE ?

1- Charlot et le tissu filmique

Rappelons la thèse classique qui désigne les réalisations de Chaplin. L'expression populaire a consacré ce vocable dans la mesure où l'on ne va pas voir un film de Chaplin mais un "film de Charlot". Autrement dit, le spectateur ne s'y trompe pas : l'esthétique chaplinienne relève de la figure charlotesque dans ses rapports à l'espace-temps. Les études consacrées par la critique vont dans le même sens bien qu'une majorité des ouvrages aient été consacrés au rapport entre l'homme, Chaplin et sa figure cinématographique, Charlot, cherchant en celui-ci les préoccupations sociales, politiques, philosophiques ou sentimentales de celui-là. Quant à nous, nous nous situons dans la recherche à caractère esthétique pour tenter de comprendre le fonctionnement cinématographique d'une telle figure, la manière dont son réalisateur la conçoit et la met en scène. Les travaux les plus récents en France dans cette optique étant ceux de F. Bordat. Ainsi allons tenter d'expliquer l'enracinement de Charlot dans l'écriture cinématographique de Chaplin.

a) Charlot et son rapport au temps

Charlot c'est d'abord une image conçue par et pour le cinéma muet qui remplira cette fonction jusqu'en 1940 en dépit de l'arrivée du parlant.. Les cinq derniers films ajouteront

finalement une voix mais cette image-là aura alors déjà presque disparu. Or celle-ci mouvante, purement cinématographique, évolue dans un temps singulier. A. Nysenholc⁶⁹ explique :

« (...) **avec *Charlie*, on vit en dehors du temps- l'âge d'or.** »

En effet si dans de nombreux films des montres, des réveils, des pendules sont constamment représentés dans le cadre, ils s'avèrent totalement inopérants pour mesurer et réguler le temps de Charlot. A telle enseigne que dans *The Pawnshop*, 2-10-1916 le réveil est éventré, le mécanisme étripé et dans *Modern Times*, 5-02-1936 la montre oignon du contremaître écrasée par l'énorme presse. Symboliquement, Chaplin annihile le temps, ce qui fait qu'il est en perpétuelle vacance, sans passé, sans mémoire, sans avenir donc totalement réceptif au moment présent et sensible à l'événement. C'est un personnage sans *Histoire personnelle* : dépourvu de biographie, sans patronyme, sans domicile fixe (ce qui changera à partir de *The Great Dictator*) il est donc capable de vivre des histoires et de peupler des anecdotes. De film en film il échappe également au vieillissement : personnage sans âge, sans état civil, sans famille, il roule sa bosse, comme parcourant sans fin un éternel cadran. Charlot est l'homme de la circularité et de la circulation dans le cadre. L'espace qu'il parcourt ou qu'il dessine est métaphorique du temps, uniquement traversé de forces centrifuges ou centripètes. Il rayonne au sens propre comme au sens figuré et c'est en cela qu'il incarne une figure comique. Contrairement au héros tragique inexorablement lié au fatum dès l'origine et dont la trajectoire est inéluctablement tracée et le temps rigoureusement compté, Charlot explore le monde selon une figure chère à Montaigne : « *à sauts et à gambades* ». De film en film il va sur des routes sans poteau indicateur ni distance kilométrique. Et, pour le spectateur, le réseau qu'il parcourt est infini et sans repères. C'est un personnage anachronique qui paradoxalement défie le temps pour mieux stigmatiser son époque.

b) Charlot et l'espace filmique

Alors même que Chaplin définit son art dans "Pantomime et Comedy", in "The New York Times" (25 janvier 1931, section 8, page 6)⁷⁰

« **Après tout, la pantomime a toujours été le moyen de communication universel. Elle existait comme telle longtemps avant la naissance du langage. La pantomime est bien utile là où les langues sont en conflit pour ignorance réciproque.** »

c'est la conception de son personnage dans le champ et le hors-champ qui retient ici notre attention car c'est elle qui métamorphose la pantomime, art théâtral à l'origine. C'est ce que rappelle, à juste titre, J. Mitry :

« **Charlot, c'est le cinéma fait homme, le cinéma ayant accaparé, introduit dans les normes de son langage des formes d'expression qui lui demeuraient étrangères. Car la danse, le ballet, le mimodrame dans ses films, s'ils se réfèrent à ces moyens d'expression, au départ, sont tout autre chose que des figures de danse, que des ballets, que des mimodrames qui seraient simplement**

⁶⁹ A. NYSENHOLC, *op.cit.*, Chapitre 3 « La montre de Charlot (ou la machine à remonter le temps) » en entier.

⁷⁰ Article paru dans Posirif, numéro 152 / 153 , juillet-août 1973, « *Charles Chaplin* », traduit par Jeannine CIMENT.

***cinématographiés. Ils n'existent, ils ne sont eux-mêmes, tels qu'ils sont, que par le fait de l'expression et de la composition cinématographiques. »*⁷¹**

Cette image dynamique d'une silhouette vive et en mouvement qui fait face occupe, dès les premiers courts métrages, la place centrale dans le champ. Le cadrage des plans se fait en fonction du jeu de Charlot et suit les circonvolutions de sa pantomime. On voit parfois dans certains films cette volonté de cadrer, soulignée par Charlot qui vient volontairement se placer devant l'objectif. La construction du hors-champ se fait également par rapport à lui le plus souvent : raccord sur son regard, sur ses déplacements. Les procédés de fondu-enchaîné sont exécutés à partir de ses rêves et donnent lieu à des histoires parallèles où se réalisent ses idéaux et le procédé du screen-split dans *Shoulder Arms* met en relief ses désirs profonds (envie de la ville et du bar où il boit habituellement ses verres) alors qu'il est de faction dans la tranchée, les pieds dans la boue.

L'échelle des plans est aussi un apport considérable pour la pantomime du personnage. Les plans moyens et le recours au travelling mettent en valeur sa gestulation syncopée dans la mesure où ils exploitent toutes les dimensions géométriques du cadre. Le montage rapide des plans dynamise l'espace et multiplie la combinatoire des lignes. A cet égard, les combats de boxe illustrent ces trajectoires multiples d'autant mieux que la forme rectangulaire du ring est comme un cadre dans le cadre qui renforcent cet entrelacs de lignes. La figure de Charlot est littéralement cinématographique dans la mesure où elle est kinesthésique. Elle est donc avant tout langage d'une écriture qui est d'abord celle du mouvement. Le travail sur le plan poitrine et sur le gros plan voire le très gros plan valorise l'art de "faire des mines". Le spectateur perçoit les variations ténues de Charlot composant en permanence son visage pour exprimer les émotions et les sentiments les plus divers.

***« On comprend d'une manière générale mieux l'action que la parole. Le seul fait de hausser un sourcil, si peu que ce soit, peut exprimer plus de choses que cent mots. Comme les idéogrammes chinois, cette expression a des sens différents selon les connotations de la scène. »*⁷²**

Chaplin nous rend sensible son émotivité par cette relation étroite qu'il instaure entre le spectateur et sa créature. Dans cette optique, il peaufine les regards-caméra qui ajoutent de l'intensité à la communication, soit dans le sens d'une sentimentalité plus grande, soit pour souligner l'humour. Les fermetures à l'iris isolent un aspect, une attitude particulière et les champs/contrechamps mettent en valeur les mimiques de Charlot par rapport à ses protagonistes.

Si la pantomime est une des sources du comique, c'est grâce à elle qu'il désamorce les situations tendues, provoque le rire et invente les nouveaux gags. La force de Chaplin réside dans son inventivité à brûle-pourpoint. Sa recherche dans ce domaine sera constante : il veut donner l'illusion de l'improvisation et soigne en permanence les effets comiques. Il travaille avec son corps aussi bien qu'avec les objets, convaincu de la force des images pour provoquer l'hilarité, surtout quand il s'agit de dédramatiser les situations.

⁷¹ J. MITRY, *op. cit.*, p.10

⁷² *Positif*, numéro 152-153

« La comédie muette est une distraction plus satisfaisante pour le grand public que la comédie parlante, parce que le comique dépend surtout de la rapidité de l'action, et un événement peut se produire et nous en rire en moins de temps qu'il n'en faut pour le raconter en paroles. » « La pantomime, je l'ai toujours pensé et je le pense encore aujourd'hui, est le premier savoir que doit posséder un acteur pour réussir au cinéma. »

Cette conviction de Chaplin par rapport à l'art de la pantomime entraîne deux approches de l'écriture cinématographique. D'une part, grâce à un sens aigu de l'observation, hérité selon Chaplin lui-même de sa mère, il filme de façon quasi documentaire les réalités de la ville et de son quotidien pour bâtir ses comédies, soucieux à la fois de leur dimension humoristique et de leur portée critique. D'autre part, si l'on se place du point de vue de ses réalisations, on comprend que le personnage de Charlot instaure sa propre intertextualité et que Chaplin y gagne en densité cinématographique.

c) Charlot, le scénario et la réalisation

Avant d'aborder ce qui caractérise l'intertextualité, évoquons ce que disait Chaplin à propos de ses recherches en matière d'écriture :

« Je commençais à me préoccuper de la construction de mes comédies et à prendre conscience de leur architecture. Chaque séquence amenait la suivante, et l'ensemble formait un tout. (...) Si un gag nuisait à la logique des faits, si drôle qu'il fût, je ne l'utilisais pas. »⁷³

De ce point de vue on peut relire avec profit le chapitre que F. Bordat intitule : Le scénario comme développement du personnage.⁷⁴ in Chaplin cinéaste.

Analysons certains aspects de ce travail. La situation dans laquelle se trouve impliqué Charlot est toujours en prise directe avec le monde réel mais une double distanciation s'opère. La première se fonde sur la pantomime du personnage qui perturbe par l'inscription du burlesque la réalité - ce qui déroute le spectateur dans ses attentes -, la seconde - qui se combine avec la précédente - s'enracine dans l'écriture cinématographique propre à Chaplin, ce que nous nous efforcerons de démontrer. Ce dernier l'avait lui-même en partie expliqué avec la scène d'ouverture de *The Immigrant*.

La scène présente Charlot à bord d'un bateau qui tangue fort, penché par-dessus le bastingage. Pour nous, le référent est clair et nous construisons le sens suivant : Charlot souffre du mal de mer à cause de ce que nous voyons à savoir le roulis du bateau et la position du personnage. Or, il se relève et tient au bout de son fil à pêche un poisson, ce qui déclenche le rire. Le spectateur s'étant fondé sur une interprétation figée, c'est l'écart entre le sens présumé de l'attitude et le sens avéré qui provoque le comique. A cela, il convient d'ajouter toute la dimension de l'écriture cinématographique. La machine cinéma a travaillé aussi dans ce sens de l'illusion : trucage pour donner la sensation de roulis puissant, insistance sur le filmage en plan américain de Charlot penché et gigotant, plan d'ensemble sur des passagers abattus et mal en point. Cette situation est spécifique du

⁷³ CHAPLIN CHAPLIN, *Histoire de ma vie*, p.212

⁷⁴ F. BORDAT, *op. cit.*, p. 80 à 82

cinéma : le réalisateur en sait plus que nous, donc s'ingénie à placer sa caméra de manière à créer des effets de réel et par le montage retarde l'émergence du sens final.

Nous savons d'ailleurs à quel point Chaplin était sensible à ce travail de la réalisation où il s'agissait de combiner son talent d'acteur et celui de réalisateur. Maints documents aujourd'hui, écrits ou filmés, mettent en relief cette exigence professionnelle. Nous voudrions prendre une séquence de *The Cure*, dont on sait les efforts de composition que ce film exigea, pour montrer combien elle nous semble symbolique de la démarche de Chaplin. Il s'agit de la séquence de la porte à tambour où Charlot, arrivé ivre à la maison de cure, s'engouffre. Tout d'abord, nous pouvons remarquer qu'elle réitère le gag de la course poursuite des premiers films burlesques mais en lui donnant le cadre clos et cylindrique de la porte à tambour ce qui accentue la mécanique comique du procédé. Ensuite elle favorise un travail cinématographique qui croise à la fois la performance de l'acteur et les techniques filmiques. Charlot déploie une palette de gags : tourner sur lui-même indéfiniment comme s'il était le jouet de la porte mais inscrivant aussi par là que l'alcool lui a retiré tout sens du réel et lui donne littéralement le tournis. Se coincer la tête comme un guillotiné ou le pied emmailloté du goutteux, ce qui engendre des effets de gros plans et renchérit sur le comique de situation. Multiplier les figures de Charlot, par le biais du plan taille ou du plan américain, en jouant sur les effets de cadre et de surcadre des glaces de la porte et en accélérant le mouvement. User de sa canne pour bloquer la porte à sa fantaisie et jouir du bon tour qui enferme le curiste et le groom dans cette structure de bois et de verre. Une fois la porte débloquée et Charlot projeté à l'intérieur de l'hôtel, poursuivre cinématographiquement l'image du cercle par la pantomime en spirale et les virevoltes du personnage.

Nous avancerons cette remarque très personnelle. Cette porte tambour en perpétuel mouvement inscrit l'image originelle du Zootrope inventé par W.G.Horner en 1834 ou encore celle plus perfectionnée du Praxinoscope de E. Reynaud en 1888. C'est une figure emblématique du cinéma que Chaplin place au début de *The Cure*. Elle fait communiquer deux espaces : celui de la cour de la maison de cure et l'intérieur de celle-ci et s'apparente alors au dispositif même de la caméra qui tourne, dévidant sans fin la pellicule pour construire du sens. Le spectacle commence bien dans le jardin mais le film se complexifie lorsque Charlot s'inscrit fortement dans la diégèse c'est-à-dire une fois la porte- tambour franchie.

De la même manière dans *The Gold Rush*, ce sont les techniques cinématographiques qui valorisent ou métamorphosent la pantomime de Charlot. "Les effets spéciaux" mettent en relief la solitude d'un pauvre hère qui ne voit pas les dangers qui le menacent : ours brun, corniche abrupte et glissante, immensité du cirque des montagnes, cabane délabrée et perdue dans un territoire glacé. Ce filmage introduit un personnage plus tragi-comique et les plans de Charlot égaré dans la vaste étendue neigeuse mais perdurant dans sa naïveté et son jeu burlesque fondent une comédie plus grave. Chaplin donne davantage à voir une détresse ontologique.

Prenons la scène d'hallucination lorsque son compagnon souffre de la faim. Le fondu-enchaîné qui glisse de l'image de Charlot à celle du poulet géant projette le fantasme et l'envie de manger du pionnier assis à la table en contrechamp, tout en conservant l'élément drôle : la démarche du personnage adoptée par le volatile. L'image

est doublement comique mais en même temps inquiétante. Or, parce que le poulet conserve des attitudes charlottesques, nous n'avons aucune difficulté pour passer d'une image à l'autre. Le mimétisme déclenche le rire. Dans la séquence de la cabane en équilibre au bord du précipice, ce sont le filmage en plan incliné et le trucage qui donnent au va et vient de Charlot à plat ventre sur le plancher une dimension burlesque. La succession et le montage des plans créent la situation périlleuse que renforce la gesticulation désordonnée et cocasse de notre héros.

Enfin, quel sens pouvons-nous donner à la séquence de la photographie à bord du bateau ? Dans les plans précédents notre personnage est habillé en gentleman, signe de sa réussite en tant que chercheur d'or et pourtant il va revêtir la défroque du tramp pour les besoins de la photo. La succession des plans est lourde de signification. Tout d'abord Chaplin insiste sur la réussite du personnage : longs travellings à bord du bateau où celui-ci reçoit les honneurs, portrait en plan moyen pour évaluer les signes extérieurs de richesse - double pelisse, haut de forme, costume trois pièces, gants, cigare- gros plan pour mettre en relief l'autosuffisance du héros. Ensuite une mise en scène qui équivaut à une fermeture au noir puisque le majordome ferme un rideau noir derrière lequel notre gentleman doit se placer pour la photographie du journaliste. A l'ouverture du rideau il est redevenu Charlot et Chaplin renforce la vision par la mise en place d'une courte pantomime qui redonne à son personnage sa dimension cinématographique. Il taquine Big Jim de son gros pied bandé (rappel de la scène du godillot) et le chatouille de la pointe de sa canne. Charlot a retrouvé les facéties du tramp donc sa liberté d'action.

Devant l'objectif de l'appareil Charlot disparaît par une culbute dans l'escalier. Ce roulé-boulé est drôle mais révélateur : on ne fixe pas l'errant sur le négatif, on ne peut le saisir qu'en mouvement. Le figer c'est le vouer au néant. De plus, sa chute le fait culbuter dans un "puits" de cordages (image préfiguratrice de Calvero, dans la grosse caisse, à la fin de *Limelight*).

Il semble donc que Chaplin inscrive dans cette fin en 1925 un certain nombre d'indices. Préférer la figure du tramp à celle du gentleman, c'est signifier qu'il connaît la force et la valeur cinématographique de son personnage auprès du public. Ce dernier est venu voir avant tout un "film de Charlot". D'ailleurs dans la version sonorisée de 1942, le commentaire justifiera le retour au costume du tramp par le fait que cela plaît au public. Cette fin de film nous paraît également prémonitoire du propre destin de Chaplin. Lui aussi, devenu riche, s'embarquera à bord d'un gros yacht et n'ignorera plus à cette époque-là, en 1952, qu'il doit sa fortune à cette silhouette misérable et drôle.

En somme, on assiste à une interaction permanente entre la créature Charlot et le créateur Chaplin. La caméra travaille de film en film à mieux mettre en valeur le personnage en usant constamment de l'échelle des plans et des mouvements d'appareil - mimiques du visage, jeux des pieds, contorsions de la silhouette, déplacements dans l'espace - De même Chaplin donne plus de densité aux scénarios et complexifie son personnage. Si l'on peut aisément dire que Chaplin met en scène Charlot et lui donne la dimension d'un mythe cinématographique, on ne peut nier que Charlot est la "griffe" de Chaplin.

Mais le scénario se fonde également sur l'aspect quasi documentaire de ses films

parce qu'il inscrit Charlot comme un personnage représentatif de cet univers-là en tout cas en ce qui touche à la frange misérable de la population qui survit tant bien que mal dans une Amérique qui se veut dynamique et entreprenante. Et c'est sans doute par là surtout que ce personnage a d'abord touché le public américain.

C'est dans le monde urbain et anglo-saxon qui l'entoure que Chaplin puise son inspiration pour écrire ses canevas d'histoires ou ses scénarii. Ceux-ci se fondent sur des situations simples et réalistes, la force de Chaplin venant de son aptitude à ébaucher et de sa facilité ensuite à improviser au moment du tournage. D'emblée on peut dire que son personnage du tramp, "ce déshérité du monde", appartient non seulement à la rue américaine mais renvoie également aux hobos qui parcourent à l'époque l'ensemble du territoire tout en sachant qu'il fait écho aux années noires de l'enfance de Chaplin errant dans les rues londoniennes. Charlot évolue dans le monde du "struggle for life" et les titres de ses films évoquent les réalités du temps. Petites métiers à la sauvette pour survivre, combats de boxe pour échapper à son milieu pauvre, lutte des classes dont rend compte la symbolique du double mais aussi essais multiples pour percer dans le monde du spectacle et plus particulièrement du cinéma.

Il explore également la montée du capitalisme américain et les mythes de cette nation nouvelle. Le monde des grands magasins et le milieu urbain, la marginalité et la délinquance dans son rapport étroit avec les "cops", le phénomène d'immigration, la misère sociale et les laisser-pour-compte, la question religieuse, le problème de l'engagement militaire des Etats-Unis, le fascisme et le maccarthysme, la conquête de l'ouest et le formidable engouement pour la prospection, la spectaculaire poussée du fordisme et du capitalisme industriel, le monde glauque de la banque et de la bourse. Charlot tisse ses rapports avec le monde qui l'entoure et réagit en homme rebelle et libre, dans un souci de distanciation et de satire. Le spectateur a donc directement prise sur un monde qu'il connaît bien mais qu'il aborde de manière ludique et comique. Charlot emblématique du spectateur lambda est porteur à la fois de ses espoirs et de ses hargnes. Voir un film de Charlot c'est donc, dans une certaine mesure accepter de rire de soi et se piquer de bouffonnerie dans un monde qui voudrait que nous nous prenions au sérieux.

2 - L'intertextualité

Plus pertinente est sans doute l'intertextualité subtile qui s'instaure au cours des films. Un spectateur attentif est en effet frappé par les phénomènes d'échos qui se produisent d'une réalisation à l'autre, comme si Chaplin n'en finissait pas de filer un certain nombre de sujets et d'attitudes charlottesques.

Tout d'abord une intertextualité restreinte fondée sur le retour systématique d'une figure fondatrice de l'esthétique chaplinienne. Celle majeure de Charlot que le spectateur identifie d'un film à l'autre grâce à la permanence du costume et de la pantomime. La gestuelle, les mimiques, la manière d'être corporellement au monde constituent un personnage unique au sein des réalisations multiples. Parfois, Charlot peut apparaître sans sa défroque habituelle. Néanmoins la présence du corps dans sa capacité à mimer suffit à l'évoquer.

Ensuite une intertextualité plus étoffée composée de la réitération de certains gags que l'on affine constamment. Il a une manière de se cacher utilisant toutes les ressources du décor pour échapper à ceux qui le poursuivent à laquelle il associe un certain art de l'esquive (il encaisse rarement les coups qu'on lui destine ; en revanche les siens font mouche, toujours décochés en "vache"). Il circule en tous sens dans l'espace jouant constamment sur les entrées et les sorties par toutes les ouvertures qui s'offrent à lui (dans le dernier film de sa carrière *A Countess from Hong-Kong*, il emploiera encore ce gag comme source de comique - signe de sa présence alors qu'il ne fait qu'une brève apparition -).

Nombreux sont les effets comiques qu'il produit avec sa canne ou son melon, usant ainsi des accessoires caractéristiques de sa personnalité. Il développe un certain nombre d'actions au bord d'abîmes : évolutions virtuoses ou démarches assurées jusqu'au moment où il prend conscience du danger et accumule alors les maladresses. Le personnage aime se mettre en danger pour mieux faire montre de sa capacité à le détourner ou à le surmonter. Chaplin excelle à mettre en scène la maladresse de son héros, en particulier lorsqu'il est amoureux ou sa propension à la rêverie et à l'étourderie. Enfin, le thème du double est une des constantes de ses réalisations, ce qui lui permet d'éprouver toute la gamme des comportements humains. Charlot caractérise ainsi sa prise sur le monde, se distinguant des autres figures du burlesque.

Enfin le souci constant de varier les postures du tramp par le biais des rôles qu'il endosse successivement tout en s'attachant scrupuleusement à rendre reconnaissable au-delà de celles-ci la figure majeure originelle. Mais cette variété n'est en fait qu'une variation protéiforme. Par exemple, l'amoureux rêveur des parcs et souvent éconduit réapparaît dans des personnages prégnants comme le vagabond aimant de *The Vagabond* et de *City Lights*. L'image de la gémellité offre à Chaplin la possibilité de montrer notre double nature : - féminin/masculin - ; - cruel/généreux ou humain/inhumain - jusqu'à la vision terrible de *The Great Dictator*. L'artiste à la recherche de lui-même comme Chaplin à la recherche de son art. Les situations aussi sont traversées par cet effet de miroir.

Les combats de boxe sont de mieux en mieux réglés dans le sens d'une chorégraphie esthétique, la course poursuite se complexifie, le contexte sentimental teinté de tragique donne de l'épaisseur au tramp qui s'humanise et s'implique dans des histoires plus profondes. Par exemple, les aventures amoureuses de Charlot courent d'un film à l'autre, les histoires se font écho, les situations sont reprises à tel point qu'un bon spectateur de Chaplin saisit les allusions d'une production à l'autre, les clins d'oeil du cinéaste, les situations de prédilection ou celles qui conduisent au désastre.

En fait, Chaplin retravaille indéfiniment la pâte des scénarii des films antérieurs⁷⁵. C'est également comme si chaque film était une recherche supplémentaire sur Charlot, le personnage éprouvant à lui seul et dans différents milieux les vicissitudes de l'existence. Celui-ci est un véritable sujet d'étude pour Chaplin qui le met à l'essai. Il éprouve dans sa chair de personnage et dans sa dimension cinématographique toutes les affres de son créateur Chaplin aux prises avec ce langage nouveau qu'est le cinéma. Charlot doit faire

⁷⁵ A. NYSENHOLC, *CHARLES CHAPLIN ou la légende des images*, éd. Méridiens Klincksieck, 1987, p. 97 à 121.

la preuve de sa pérennité cinématographique et c'est à ce prix qu'il aura la reconnaissance du public.

En fait, un spectateur des "films de Charlot" se constitue parce que se créent des habitudes et des repères spectatoriels : même personnage débrouillard et invincible, scénarii bâtis sur la même trame avec comme dans les contes triomphe final sur les obstacles, enfin divertissement garanti à base de larmes et de rires.

Chaplin au fur et à mesure des réalisations prend un soin tout particulier à reprendre des situations burlesques voire des gags pertinents afin de se constituer un véritable public, sensible aux évolutions que peut apporter, au cours du temps, la technique cinématographique.



Nous voudrions aborder cette analyse par l'étude comparative de deux séquences qui montrent combien le travail de Chaplin est minutieux même s'il semble s'être amusé à dire combien la seconde lui avait coûté d'efforts et de recherches. Nous pensons au contraire qu'il s'était souvenu clairement de la première.⁷⁶ Comparons donc les plans de *The Idle Class*, 1921, au moment où Charlot arrive au bal masqué donné dans une villa cossue, et ceux de *City Lights*, 1931, quand il rencontre pour la première fois la jeune aveugle.

Les cinq premiers plans de la séquence qui précède le bal dans *The Idle Class* :

- 1er plan :

Caméra fixe face à l'angle formé par deux allées de parc. Charlot arrive de face, par l'allée de gauche ; un flic par l'allée de droite. Au moment de la rencontre, brutal demi-tour du tramp qui s'enfuit en courant dans la profondeur de champ par l'allée droite, poursuivi par le policier.

- 2ème plan :

Caméra fixe placée dans une courbe, plan plus rapproché. Charlot toujours poursuivi. Les deux personnages sortent du champ par le bord supérieur droit du cadre.

Nous assistons là au gag de la fameuse course poursuite mise en place dès les premiers films à la Keystone. Mais Chaplin a déjà amélioré le cadrage et le décor, pratique l'ellipse et utilise celle-ci non plus comme fin d'une histoire mais comme moment d'une crise.

- 3ème plan :

Caméra en plan fixe ; Charlot arrive en courant, dos à l'objectif. Il est près d'une voiture où se tiennent d'autres personnages. Le flic n'est pas dans le cadre.

⁷⁶ F. BORDAT y fait allusion. *Op. cit.*, p. 142.

· 4ème plan :

Changement d'axe de la caméra. Charlot au milieu de trois voitures. Il regarde de tous côtés : crainte de la menace policière. Il ouvre la portière de la voiture garée vers le bord gauche du cadre, monte à l'intérieur.

· 5ème plan :

Nouveau changement d'axe. Caméra fixe de l'autre côté de la voiture. Charlot en descend, face à la caméra, plein cadre en plan moyen rapproché. On le prend pour un invité. Sur le bord gauche du cadre, en faction, un flic à la mine intriguée.

Dans les plans suivants, il suit Charlot jusqu'à la salle de bal. Un gag se développe très rapidement au grand étonnement du tramp et du spectateur. Au moment où les deux personnages se trouvent réunis en plan taille dans le cadre, le flic revêt un loup de carnaval et rit. C'est un faux ! Ce n'est pas la première fois que Chaplin joue avec nos illusions d'optique !

Comparons maintenant avec les trois premiers plans de *City Lights* lors de la rencontre de l'aveugle.

· 1er plan :

Caméra fixe sur un trottoir de ville. Une jeune fleuriste est assise sur le muret, bord droit du cadre. Des voitures se garent dans la profondeur de champ et le long du trottoir, bord gauche du cadre.

· 2ème plan :

Changement d'axe. Charlot au milieu des voitures évolue derrière un policier à moto qui lui est au premier plan face à nous. Charlot prend peur et avise la portière de la voiture dans laquelle il pénètre bord droit du cadre.

C'est rigoureusement le même plan, seulement inversé, que Chaplin avait élaboré dans le film ci-dessus et en visualisant les mêmes craintes du personnage. Ce qui pousse celui-ci à pénétrer dans l'automobile c'est avant tout la peur du flic.

3ème plan :

Retour au plan numéro 1. Le raccord se fait dans le mouvement avec le plan précédent Charlot sort de la voiture par la portière, bord gauche du cadre. Il s'éloigne de dos dans la profondeur de champ. Il se retourne face à la caméra après quelques pas, attiré vraisemblablement par la voix de la fleuriste cadrée au plan suivant en gros plan sur son visage.

Dans ce cas de figure précis, l'implication spectatorielle est forte puisque un spectateur de films de Charlot travaille forcément avec sa mémoire filmique. Ce qui est sans doute opérant d'emblée c'est la réitération du gag et les conditions scénaristiques de son existence. Chaplin a filé la métaphore de la course poursuite pour sauver son héros d'une passe difficile. Dans les deux cas elle offre un développement inattendu de l'histoire

et ouvre sur une narration nouvelle.

Toutefois la première joue sur le "coup de dés" dans la mesure où la perspective narrative est plus classique : Charlot profite du hasard de la course pour endosser l'histoire qui s'offre à lui. La seconde - et c'est pourquoi elle fut si problématique pour Chaplin - conditionne complètement le scénario à venir. La course poursuite n'existe pas dans la séquence précédente et la peur du flic n'est qu'un réflexe viscéral du personnage. Si nous pouvons imaginer que Charlot passe par pure fantaisie ou par simple réflexe de survie à travers la voiture, on n'ignore plus que Chaplin a donné un sens très précis à cette séquence, essentielle pour la suite de la narration.

Dans la répétition de gags une structure fondamentale du burlesque est à l'oeuvre. C'est, dans les situations de l'aventure sentimentale, celle du **triangle vaudevillesque** : l'amant - le mari - l'épouse. Elle autorise toutes les variations comiques autour de ce thème de la rivalité amoureuse. Charlot endosse généralement le rôle de l'amant (personnage toujours sympathique et qui contraste avec les maris acariâtres) et d'un film à l'autre certaines scènes amusantes sont reprises et développées : le mari jeté à l'eau ou battu comme plâtre (cf. la canne remplit une fonction essentielle pour vaincre le rival), victime des farces de Charlot (cf. l'importance des buissons dans les parcs qui facilitent les jeux de cache-cache et gardent les secrets). L'art de se déguiser en femme, en séductrice ce qui est bien évidemment une façon cocasse de mettre en lumière l'infidélité des maris et, qui sait, les penchants homosexuels de certains.

Plus troublant peut-être est le triangle vaudevillesque qui se construit à partir de l'image du double du mari et de l'amant quand Chaplin est les deux à la fois (cf. *The Idle Class*). Dans ce cas précis, c'est le jeu concomitant d'un Charlot et d'un anti-Charlot qui se déploie sous nos yeux. D'un côté un être doux, amoureux, charmant compagnon, de l'autre un mari méprisant, distant et muflé. Les nombreux montages parallèles accentuent ces effets, l'emploi fréquent du cadre dans le cadre et du surcadre pour filmer le mari dans son hôtel souligne les aspects conventionnels du personnage, le repliement sur son ego jusqu'à s'enfermer dans une armure de chevalier ! Les gags sont nombreux dans cette réalisation. Un des plus neufs est, pour nous, le suivant.

Il est élaboré sur une séquence qui débute par un carton narratif : « Cet après-midi là... Le mari solitaire. » Suit une ouverture à l'iris. Le personnage est filmé en plan américain, plein cadre. Un portrait de sa femme Edna se trouve derrière lui. Il ouvre une lettre. Gros plan sur la lettre : « J'occuperai d'autres appartements tant que vous boirez. » Edna.

A partir de ce moment-là, le personnage est dos à la caméra et une pantomime du mari éploré naît : les gestes sont très étudiés, l'expression corporelle rend compte du sentiment de tristesse. Un vrai rôle de composition est développé. Or, les techniques cinématographiques mises en oeuvre par Chaplin comme le montage des plans qui cadrent le personnage de dos et, conjointement, son travail de mime aboutissent à la mystification du spectateur. Il faut attendre le moment du dévoilement pour prendre conscience que le mari ne pleure pas mais qu'il se prépare un cocktail en agitant un shaker avant de se verser un verre. On est dans la comédie bourgeoise, le mari est un nouveau Rodolphe (cf. Mme Bovary et la scène de la lettre de rupture) ! La séquence se

clôt comme elle avait commencé, sur une fermeture à l'iris.

En somme Chaplin essaie de développer les nombreuses ressources du comique qui vont soit instaurer des figures récurrentes de gags, soit en créer de nouvelles pour peaufiner sa conception personnelle du burlesque. Il associe toujours étroitement les ressources de son héros et celles de la caméra et du montage.

D'un film à l'autre il réitère avec bonheur le gag de **la chute**. La mise en scène de celle-ci se fonde d'abord sur l'extraordinaire souplesse de Chaplin. La chute occupe la place de choix dans le burlesque parce qu'elle est systématiquement porteuse du rire mais également le risque de chute est tout aussi générateur d'hilarité. Parfois, elle a une valeur ironique : le personnage qui veut en faire trop finit par se casser le nez. Ainsi en va-t-il, dans les premiers films, des flics qui mordent la poussière à trop vouloir suivre Charlot. Dans *Monsieur Verdoux*, faire choir Verdoux, par la fenêtre, cul par-dessus tête lorsqu'il courtise par une logorrhée verbale insipide Mme Grosnay, revient à le faire taire d'une manière proprement cinématographique : il est exclu brutalement du champ de perception ; il est privé d'image et de son, donc d'existence.

C'est casser volontairement l'image de quelqu'un qui se prend au sérieux (cf. *The Great Dictator*), c'est lui ôter momentanément tout pouvoir. Dans les situations de malaise ou de tension (Charlot quand il est très amoureux par exemple) la chute intervient pour libérer ou mettre à distance. Elle dédramatise et nous permet de rire de nos propres peurs.

Quant aux chutes potentielles elles mettent en relief le jeu de Charlot : il est capable de patiner les yeux bandés en virtuose, de grimper "en aveugle" en haut d'un toit sans aucune crainte, de faire le funambule attaché au bout de son filin en fanfaronnant. Cependant dès qu'il prend conscience du danger par simple évaluation subite de la situation, le voilà effrayé, dérégulé, désespéré et la chute est sur le point de se produire. Refuser de la réaliser à cet instant-là pour Chaplin est une manière habile de ne pas transformer la comédie légère et pétillante en drame. Ce qui se produira dans *Limelight* où il s'agit, comme je l'ai déjà soutenu, de faire définitivement mourir Charlot.

La répétition de maints gags au fur et à mesure de la production filmique de Chaplin constitue un véritable spectacle de "films de Charlot" qui connaît les codes burlesque même si une évolution certaine dans la technique et un regard critique apparaissent. Achéons cette analyse en nous référant d'une part à certains gags aboutis, d'autre part à la fortune du jeu des portes.

Le gag de la mule

Ce n'est pas rare chez Chaplin que les animaux aient des rôles spécifiques dans la trame burlesque. Ainsi en va-t-il du chien qui, après avoir eu des participations comiques actives dans des films antérieurs donne lieu à une réalisation où sa figure est majeure : *A Dog's Life*. En partant de l'utilisation de la mule comme source de gag, tentons de comprendre comment Chaplin fait évoluer la perception comique de spectateur.

Dans *The Gold Rush* 16-08-1925, l'épisode de la mule se situe la nuit de la Saint-Sylvestre "New Year's Eve" entre la fin des préparatifs -Charlot a mis le dîner au

four et finit de décorer la table près du sapin en déposant des cadeaux dans les assiettes - et le début de son rêve. Il attend Georgia et ses amies qui ne viendront pas. Le spectateur est placé dans cette situation d'attente. Charlot entend du bruit, prête l'oreille, se recoiffe. Il entrebâille la porte et les plans se succèdent ainsi :

- Plan américain

La mule engage la tête, puis elle entre et occupe tout le cadre.

- Plan d'ensemble

Charlot et la mule filmés en légère plongée. Il tente de la repousser au-dehors.

- Plan américain avec changement d'axe

La mule, de face, s'empare d'une serviette sur la table de réveillon, Charlot de profil et la tenant par le licol tente toujours de s'en débarrasser. Une bagarre commence.

- Plan américain rapproché

Charlot tire sur la serviette et tombe assis sur la banquette, la mule s'enfuit.

Quel sens donner à cette séquence farfelue placée entre deux moments émouvants ? Elle est, nous semble-t-il, tout à fait dans la lignée des slapsticks parce qu'elle joue comme toujours chez Chaplin sur l'intrusion de l'insolite et sur l'effet de rupture. En outre elle appartient au fond du comique le plus ancien qui remonte à l'Antiquité. Le recours à l'animalité est ressenti comme la retombée dans la trivialité, le pulsionnel (cf. L'Ane d'or d'Apulée). Ici Charlot est mu par ses désirs : il attend Georgia avec impatience. Ouvrir la porte sur une mule, c'est une façon grotesque de personnifier le destin qui le nargue. Mais c'est aussi emblématique de la guigne qui le poursuit, comme la mule est le symbole de l'obstination aveugle. A sa manière, Chaplin incarne un fatum sur le mode comique. Cependant, cette séquence agit en contrepoint de l'émotion qui se dégage des deux autres qui l'encadrent. Le personnage de Charlot, par ce biais, nous atteint encore plus dans sa solitude et dans son sentiment d'abandon. L'intermède comique souligne la dimension tragique du rêve qui suit.

Le gag serait alors perçu davantage comme un ressort du scénario, nécessaire à la dynamique de l'histoire pour éviter de la faire basculer dans le tragique. Mais, dans un autre sens, il peut rappeler aussi que nous sommes dans le domaine de l'illusion et que nous avons affaire là à une bonne farce du réalisateur vis à vis de sa créature : tous ses préparatifs de fête pour une simple mule parce que l'on est un sentimental naïf ! C'est aussi une façon de déjouer les attentes du spectateur et de nous divertir autrement.

On peut également songer que la mule est représentative du monde des chercheurs d'or comme animal de bât. Elle n'apparaît jamais dans le reste du film. Est-ce à dire que du mythe de la ruée vers l'or il ne reste à Charlot que l'obstination de l'homme simple à croire à ses chimères ?

Trois ans plus tard, le 7-01-1928, Chaplin reprend le motif de la mule dans *The Circus* mais pour en faire, cette fois-ci, un des éléments fondamentaux de la

scénographie. Le gag se transforme et constitue une véritable trame narrative. Examinons de plus près cette évolution dans l'écriture cinématographique.

La situation est la suivante : Charlot n'est pas parvenu à se faire engager, son comique sur commande a été un échec et le directeur lui intime l'ordre de quitter la place : « Fiche-moi le camp. » Il quitte la piste très digne alors qu'il porte une veste de clown et que son visage est barbouillé de crème à raser. Les plans qui suivent s'enchaînent ainsi avec réapparition du motif de la mule comme incarnation d'abord de la guigne qui le poursuit. Le gag de *The Gold Rush* est réactivé mais très vite complexifié.

Nous proposons une étude précise des séquences où apparaît la mule de façon à cerner la technique d'écriture de Chaplin

- Plan d'ensemble - 1

Charlot dans la profondeur de champ vient de quitter la piste. Face à la caméra il s'avance. Au premier plan, la mule, oreilles en arrière, gratte le sol et se retourne brusquement vers Charlot et le poursuit. Celui-ci se sauve dans la profondeur de champ.

- Plan rapproché - 2

Charlot surgit dans le bord gauche du cadre, revient sur ses pas, la mule sur ses talons. Ils tournent autour des accessoires de cirque : les vieux slapsticks des premières courses poursuites sont ici réactivés. Charlot s'enfuit par le bord gauche. Nous sommes bien dans le gag cyclique tel que le décrit F. Bordat :

« (...) le gag est une boucle, une façon d'avoir tourné un moment en rond dans l'image, une façon, pourrait-on dire aussi, d'avoir escamoté la tragédie, en la laissant hors-champ. »⁷⁷

- Plan suivant -3

C'est un retour pour le cadre au plan 1. Un autre personnage est dans le champ. Charlot face à la caméra surgit dans la profondeur de champ poursuivi par la mule. Le personnage s'interpose entre Charlot et l'animal qui s'en va.

Dans cette séquence qui rappelle celle du film précédent en ce sens qu'au sein d'une situation tendue - le renvoi de Charlot du cirque parce qu'il ne sait pas être un bon comique - elle provoque le rire et engage le spectateur sur le registre burlesque, on rejoint F. Bordat sur ceci :

« Contrairement au gag keatonien, le gag chapelinien ne fait jamais progresser le récit. Il a plutôt tendance à le retarder. »



Or, il nous apparaît que dans *The Circus*, Chaplin ne s'en tient pas là justement. En effet, que se passe-t-il quelques séquences plus loin ? Alors que Charlot a été renvoyé et

⁷⁷ F. BORDAT, *op. cit.*, p. 128

qu'il contemple le spectacle de l'extérieur par un trou de la toile du chapiteau, on lui propose d'être accessoiriste au pied levé parce que ceux-ci ont démissionné. Analysons la séquence qui suit.

- Plan d'ensemble –1

Charlot face à la caméra. Le régisseur lui donne une pile d'assiettes ; celui-ci sort du champ en emportant la table de *Lopy The Juggler* pour le prochain numéro. Charlot se retrouve seul dans le cadre. Alors qu'il est un genou en terre pour ramasser deux assiettes qu'il a laissé échapper et qu'il les remet avec difficulté sur la pile, surgit derrière le chariot, à gauche, dans la profondeur de champ, la tête de la mule. Si le spectateur perçoit immédiatement ce qui se passe, Charlot n'aperçoit la mule qu'en se retournant légèrement lorsqu'il récupère la deuxième assiette.

- Gros plan – 2

Caméra subjective car il est réalisé sur le raccord regard de Charlot. La tête de la mule est menaçante, les oreilles d'abord rabattues puis qui se redressent très droites.

- Plan américain avec changement d'axe –3

Charlot terrifié regarde l'animal. Plan peu utile d'autant qu'il se glisse une erreur au montage (changement injustifié de main pour ramasser l'assiette et tenir la pile)

- Plan d'ensemble – 4

Charlot de trois quarts. Un face à face avec la mule s'engage. Charlot court alors face à la caméra poursuivi par la mule. Ils foncent littéralement sur l'objectif. Chaplin veut transmettre la peur au spectateur.

- Plan d'ensemble de la piste de cirque –5

Entrée de Charlot par bord inférieur droit du cadre. Il laisse tomber les assiettes puisque la bête ne cesse de le harceler.

- Plan d'ensemble – 6

D'abord on voit le public hilare, puis Charlot entre dans le champ par le bord droit, de profil, suivi par la mule agressive. Pris de panique il fait une culbute dans le public en heurtant le muret de la piste. La mule est filmée, croupe tournée vers l'objectif. Elle fait mine de sortir du champ par la droite mais revient à la charge.

- Plan d'ensemble avec changement d'axe –7

Vue plus large sur le public qui se tord de rire. Plusieurs spectateurs se lèvent et applaudissent.

- Plan d'ensemble sur piste et public –8

La mule est sur la piste avec le régisseur. Elle sort du champ. Dans la profondeur de champ, côté public, on aperçoit Charlot se relever. Puis il reperd l'équilibre fasciné par une femme et retombe sur la piste en effectuant une roulade arrière (image inversée de sa chute initiale). Il se redresse, dos à la caméra, face au public ; il se retourne alors, face à la caméra et au régisseur mais recule et tombe à nouveau dans un tonneau dans lequel il disparaît presque totalement. Il enchaîne là une série de gags propres aux clowns. Le régisseur, costaud l'en extrait brutalement et lui botte les fesses. Charlot quitte la piste en saluant la foule enthousiaste et en levant son chapeau melon.

Cette séquence mérite certains commentaires. Le gag initial prend ici un sens particulier. Chaplin ne se contente pas de le réitérer purement et simplement. Il écrit à partir de celui-ci une séquence doublement signifiante. Elle est à mettre directement en relation avec celle où le directeur lui demandait de faire montre de son talent comique alors qu'on lui imposait des sketches ; or, c'était un échec et il se faisait renvoyer. A ce moment-là, son destin croisait la guigne incarnée par la figure de la mule, ce qui offrait au spectateur un bon moment de burlesque. Chaplin nous signifiait par là déjà le talent de Charlot, mais en coulisse en quelque sorte.

Il va plus loin cette fois-ci puisqu'en faisant croiser à son personnage une nouvelle fois son fatum comique : la mule, il l'engage malgré lui dans un numéro d'artiste improvisé. Charlot sans le vouloir et sans que quiconque l'ait voulu devient artiste de cirque, clown. Chaplin inscrit le comique comme un acte impromptu. C'est dans la rupture que naît le rire, dans la déstabilisation du spectateur. Il met ainsi en abyme, dès cette séquence, son propre travail de pantomime. Mais Chaplin ne s'arrête pas là dans l'élaboration de son tissu scénaristique et filmique.

En effet, quelques plans plus loin, alors que Charlot a déréglé le numéro du prestidigitateur, il fait un triomphe dont il est, à ce moment-là parfaitement conscient. Il ne paraît pas avoir oublié sa première apparition qui lui avait déjà valu l'approbation du public. Arrêtons-nous à cette nouvelle séquence.

· Plan d'ensemble –1

Le public dans la profondeur de champ rit à gorge déployée parce que Charlot, face à la caméra et derrière la table de *Bosco Magician* vient de réaliser plein de tours magiques. Mais aussi parce que la mule entre dans le champ par le bord gauche du cadre. Charlot terrorisé saute par-dessus la table, la renverse et révèle les trucages. La mule dans la panique a entraîné au milieu de la piste le melon de Charlot. Celle-ci s'enfuit face à l'objectif tandis que le régisseur est furieux.

· Plan américain avec changement d'axe se le directeur - 2

Carton : « Il fait un triomphe mais il ne le sait pas, garde-le à titre d'accessoiriste. »

Ce carton insiste finalement sur cette idée que les gags les meilleurs sont les moins convenus, sont ceux qui arrivent à brûle-pourpoint : Charlot n'a pas travaillé sur commande, il est le meilleur dans la liberté créative. Charlot comme à ses débuts à la Keystone devient un sujet intéressant en matière de comique. Chaplin rappelle comment

peut naître un talent et l'exploitation que l'on peut en faire. Il montre en creux comment il est devenu un grand acteur comique en sachant mettre à profit l'improvisation et en tournant en dérision ce qui relevait de l'esthétique classique. La figure de la mule renvoie à une certaine obstination de Chaplin à privilégier la pantomime et le comique visuel au moment où le parlant s'est justement emparé du cinéma.

La séquence du jalon

Alors que l'on croit que le gag de la mule est achevé parce la lecture que l'on peut en faire est suffisamment explicite, Chaplin le réactive pour construire un autre moment important de son scénario. En somme, le gag ne vaut plus pour lui-même, mais pour l'histoire qu'il va engendrer.

- Plan d'ensemble –1

Le chapiteau est désert. La mule est seule face à la caméra au milieu des bottes de paille, placide. Charlot entre dans le champ par le bord gauche du cadre sans la remarquer. Dès qu'il l'aperçoit, il déclenche la scène de poursuite.

- Changement de plan - 2

Etrange fondu enchaîné qui en fait permet à Chaplin de filmer en deux prises cette course poursuite frontale. Sans doute s'est-il heurté à un problème technique - la difficulté de faire un travelling arrière - pour gagner de la profondeur de champ afin d'assister à la longueur de celle-ci avant de sortir par le bord inférieur droit du cadre.

- Plan - 3 avec changement d'axe

Y-a-t-il eu ellipse ? Le montage est assez curieux parce que Charlot entre par le bord inférieur gauche du cadre directement dans la cage aux lions.

La séquence de la mule ne vaut ici que par ce qui suit, à savoir par la scène inquiétante où Charlot est enfermé avec le fauve. Si le spectateur se rit de la scène avec la mule pour la savoir inoffensive et drôle, il ignore ce que lui réserve celle de la cage aux bêtes féroces.

Quelques séquences plus loin, alors qu'il est engagé comme artiste, un plan furtif maintient l'inscription de la mule : Charlot sortant du « dressing-room » croise la mule à la porte qui lui décoche une ruade.

Désormais **le numéro est mis au point** : Charlot exécute "sous contrôle" la scène de poursuite avec la mule. Or, dans la diégèse, il a perdu son amour et il est fort triste.

- Plan d'ensemble –1

Charlot avec sa pile d'assiettes est aidé par un clown qui lui donnera le signal du début du numéro. La mule est mise dans le champ par un accessoiriste qui la contrôle tant bien que mal jusqu'au moment où le feu vert est donné pour entrer en scène.

- Plan d'ensemble – 2

est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La piste et le public. Une vague course poursuite et un progressif fondu au noir.

Un carton : « Fin de l'attraction. »

La fois suivante, nous assistons carrément à **une ellipse du numéro** et Charlot est menacé de rupture de contrat par son patron.

Chaplin est allé jusqu'au bout de l'écriture de la séquence de la mule. Le gag a cessé d'être gag, le rôle de clown lorsqu'il devient un rôle sur commande, programmé, est totalement inopérant sur le plan du rire d'où l'économie des deux scènes finales devenus inutiles par absence de comique.

Chaplin explicite cinématographiquement sa conception de l'écriture comique au cours de ce film. Si Charlot est au fondement de celle-ci, il doit sans cesse dans sa répétition de gags veiller à leur évolution et à leur sens au niveau de la diégèse. Toute répétition sans aucune visée scénaristique ou dénuée d'évolution serait vouée à l'échec. Ainsi l'explique-t-il dans ce film : d'abord le gag naît du hasard comme Chaplin le fit naître lui-même dans les films de ses débuts. Ensuite la situation comique, au cas où elle exploite le slapstick, doit jaillir de l'improvisation, de l'inattendu, de l'insolite - même si ce n'est qu'une illusion, le cinéaste se doit de faire croire à cette illusion du spontané -. Enfin, le comique meurt si on le fige dans des situations stéréotypées, attendues. Si Charlot a traversé cinquante ans de l'histoire du cinéma c'est qu'il a su sans cesse métamorphoser les situations comiques et perpétuellement en inventer d'autres.

Le jeu des portes

Chaplin fait dès 1914 une utilisation remarquable des portes dans l'élaboration des gags ou des situations burlesques. Portes battantes, coulissantes à la manière de panneaux mobiles, tournantes comme les portes tambours ou encore des barrières, des grilles et des portières. Elles constituent en effet bien au-delà des éléments de décor un motif de mise en scène du comique. Souvent elles permettent de surcadrer un élément menaçant de la diégèse, le plus récurrent étant le flic à l'affût, ce qui amorce généralement la course poursuite tout en mettant en relief certaines expressions cocasses du personnage. Elles ménagent constamment dans un ballet étourdissant les entrées et les sorties des personnages, Charlot se régale à user de la porte pour se jouer de ses protagonistes : portes flanquées sur le nez, courses à travers le dédale de celles-ci, jeu de labyrinthe incessant avec effet constant de cache-cache. La porte masque et démasque entretenant le suspense et alimentant le rire. Elles facilitent les raccords d'un plan à l'autre comme par exemple les portes battantes des cuisines de restaurant qui offrent à Chaplin la possibilité de gags à l'infini. Elles construisent la narration comme on a pu le voir pour les portières de voiture ou créent l'étrangeté comme dans *One A.M.*. Elles créent les chutes clownesques lorsqu'elles cèdent ou les situations périlleuses drôles quand elles sont béantes sur l'abîme.

Si elles sont coulissantes ou tournantes, Charlot ne manque jamais d'y coincer quelque partie du corps de ses ennemis, protégeant par ce biais sa fuite ou son existence ou plus simplement pour avoir le plaisir de jouer un bon tour aux fâcheux. Quant aux barrières, elles sont le plus souvent niées par Charlot en mettant en oeuvre le même motif comique. Il y frappe consciencieusement avant de les sauter allègrement. Les grilles sont

toujours sinistres. Elles symbolisent la prison et l'enfermement : les franchir est un véritable bonheur pour Charlot.

Elles font souvent communiquer l'espace privé et l'espace public dans la plus grande confusion ce qui permet de tisser des situations incongrues fort proches de la farce. Si cette utilisation fut pertinente dans les films de la période dite muette, une certaine usure s'est développée dans ce domaine proche d'un comique assez facile. Ainsi, le film qui paraît le moins réussi (mais nous discuterons au chapitre final ce point de vue), peut-être précisément parce que ces gags sont définitivement éculés ayant cessé d'appartenir à la période muette du comique, est le dernier de Chaplin : *A Countess From Hong-Kong* 1967. Une grande partie du scénario bâtie sur les portes, constamment ouvertes ou fermées et censées créer l'événement comique, dans une perspective de vaudeville, s'avère rapidement insipide et dénué de drôlerie.

L'implication spectatorielle tire en partie sa force de la reconnaissance au fil des réalisations de gags récurrents qui subissent des métamorphoses significantes. Chaplin en affinant sa perception du comique prend aussi souvent conscience de ses limites. Si le genre en lui-même vit de la répétition de certaines figures ou situations, il exige la variation sur les motifs et nécessite un perpétuel renouvellement. Nous avons vu cette réflexion à l'oeuvre dans *Limelight*, 23-10 52 et si *A King Of New York*, 1957 nous intéresse encore c'est qu'il développe d'autres formes de comique grâce à la satire de la télévision tout en réactivant certains gags. En revanche *A Countess From Hong-Kong*, 1967 représente peut-être un certain essoufflement de la veine comique de Chaplin

D'une réalisation à l'autre, et au début de la carrière de Chaplin, les productions se développent à un rythme effréné (de 1914 à 1918 : 64 films), on vient suivre les aventures du tramp qui représente sans doute une belle revanche pour les plus démunis. Chaplin avait compris l'importance d'un personnage suffisamment emblématique capable de faire exister des aventures diverses et d'être porteur d'une certaine philosophie et de certaines valeurs. De ce point de vue, quand Chaplin tourne *A Woman Of Paris*, il trahit son public. Son film est dénigré parce que Charlot en est précisément absent. On peut également dire qu'à partir de *The Great Dictator* Chaplin a plus de mal à s'attacher un public populaire et enthousiaste qui regrette la disparition de Charlot en tant que tel.

En somme et si l'on met à part *A Woman Of Paris*, on peut dire que dès février 1914 avec le film *Mabel's Strange Predicament* où Chaplin apparaît pour la première fois dans son costume de Charlot jusqu'en octobre 1940 avec *The Great Dictator*, qui marque ses débuts dans le parlant (Chaplin ne réalisera plus que quatre films après celui-là), le personnage de Charlot occupe le questionnement esthétique de Chaplin. D'ailleurs dans la préface qu'il écrit pour Pierre Smolick pour son livre, Chaplin après Charlot - 1952-1977, Federico Fellini ne s'y trompe pas :

« Pour ma génération, ce petit bonhomme, avec son melon, sa badine, ses immenses chaussures, incarnait le cinéma. »

Deux questions fondamentales restent encore à envisager : celle, difficile à résoudre, du jeu de l'acteur comme partie prenante de l'écriture cinématographique et celle qui touche d'une part à l'élaboration du discours amoureux et d'autre part au problème du montage

et de la narration dans les films muets.

CHAPITRE VI. LES PROBLEMES POSES PAR LA DIEGESE DANS LES FILMS MUETS

La première question qui se pose à nous est de savoir si le jeu de l'acteur ou mieux sans doute pour cette recherche le jeu de Charlot participe de l'écriture de la diégèse. Nous souhaitons l'aborder par rapport à la position personnelle de Chaplin, puis nous proposerons notre propre approche sur une question aussi épineuse que celle-ci.

1.- Jeu de Charlot et écriture filmique

a) La position personnelle de Chaplin

En premier lieu nous pourrions nous interroger pour savoir si **la silhouette de Charlot** est en soi un gag⁷⁸, au sens d'objet de risée. On peut le penser si l'on songe à la façon dont il a conçu son costume. Il s'apparente à celui d'un clown, sans en avoir les attributs classiques, par les ruptures qu'il inscrit dans le choix des pièces qui le composent, par la manière négligée et voyante d'attacher les étoffes, par la disproportion criarde entre le melon trop petit et les immenses godillots. Mais aussi par la vision globale qu'il propose : un costume qui ne tombe jamais bien parce qu'il est toujours mal coupé par rapport au corps, jamais ajusté et tenant par miracle. La figure de Charlot est à elle seule une apparition comique mais que Chaplin lui-même définissait comme signifiante d'une certaine attitude vis à vis du monde qui l'entourait.

« Ce costume m'aide à exprimer ma conception de l'homme de la rue, de presque n'importe quel homme, de moi-même. Le melon trop petit est un effort pour paraître digne. La moustache est vanité. Le veston boutonné et étriqué, la canne et toutes ses manières, tendent à donner une impression de galanterie, de brio, d'effronterie. Il essaie de faire bravement face au monde, de bluffer, et il le sait. Il le sait tellement bien qu'il peut se moquer de lui-même et s'apitoyer un peu sur son sort. »⁷⁹

Au-delà de la signification que lui attribue Chaplin nous pensons que la défroque du tramp est un véritable signe comique dans la mesure où elle fonctionne comme l'inscription du personnage burlesque de Charlot. Elle le situe dans la lignée des grands clowns et des

⁷⁸ A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*: "Gag, n. m. est emprunté (1922) à l'anglais *gag* mot ancien (1553) qui a au XIXème le sens d' "histoire drôle" (1805), puis de "partie d'un dialogue improvisée par un acteur" et en anglo-américain d' "objet de risée, de raillerie"(1840). Le sens cinématographique est né aux Etats-Unis vers 1920 où *gag* a la valeur générale de "remarque drôle". *Gag* désigne d'abord en français un effet comique visuel rapide (au cinéma, à la télévision) puis s'utilise dans d'autres domaines; il s'est répandu après 1945. par analogie il s'emploie pour une situation burlesque de la vie réelle.

⁷⁹ M. MARTIN, *op. cit.*

comiques. Pour le spectateur, Charlot, c'est d'abord son costume de pitre, existentiellement drôle, sociologiquement comique parce que participant de toutes les classes sociales sans être d'aucune. Le premier gag de Chaplin est d'abord de se déguiser en Charlot et le spectateur reliera très vite cette vision à la dimension comique des films. **La pantomime ou le langage du corps** développe ensuite un certain nombre de figures récurrentes qui fondent l'écriture burlesque chaplinienne.

b) La recherche de la fonctionnalité cinématographique des postures de Charlot

L'allure mécanique campe un personnage qui s'apparente au pantin dans un souci de déréalisation pour engendrer le rire. En effet, il y a un souci du syncopé dans les scènes où il s'agit d'accentuer les effets drôles. La répétition est conjointement dans la scénographie et dans le jeu de Charlot. Elle court même d'un film à l'autre : ainsi en va-t-il de sa **démarche**, pieds en canards et dandinements, accompagnée des moulinets de sa canne. Les gestes de l'automate sont chaque fois présents lorsqu'il doit se tirer d'un mauvais pas. La rupture qu'il crée alors avec son environnement immédiat engendre des situations inattendues et amusantes. Par exemple l'attitude de Charlot lors des combats de boxe relève de cette esthétique. D'un film à l'autre les affrontements sont de mieux en mieux réglés dans le sens d'un rythme de plus en plus syncopé avec accélération des gestes et souci de la cadence. Le combat de boxe devient **ballet** et la **chorégraphie chaplinienne** avec reprise des mêmes figures et des mêmes tempos poétise la séquence placée d'abord sous le signe du plaisir esthétique.

La danse est aussi placée sous le signe du gag. Que ce soit par exemple dans *The Rink*, *Sunnyside* ou *Modern Times*, Charlot danseur métamorphose le réel et instaure avec lui un rapport ludique. Qu'il soit en patins à roulettes ou simple ballerine ses évolutions aériennes et éthérées ouvrent sur des scènes drôles où Charlot se régale à faire le guignol. On est loin du slapstick des origines parce que Chaplin est à chaque fois inventif, s'appuyant sur une situation réaliste - faire du patin à roulettes sur une piste prévue à cet effet - pour en faire un véritable divertissement peuplé d'avatars imprévisibles (cf. *The Rink*).

L'art de jouer de ses pieds. A eux seuls déjà, les godillots sont un accessoire burlesque en raison de leur forme et de leur dimension qui les apparentent aux chaussures de clown. Un très gros plan dans *The Kids* sur les énormes grolles que Charlot chausse au saut du lit, après avoir été malade, met en évidence sa silhouette de gringalet et la ponctue comiquement : curieuses pantoufles pour un homme convalescent ! Mais au-delà de la perception de l'objet, une pantomime variée est mise en place. **Le coup de pied en arrière** peut être différemment interprété. A. Bazin y voit la signification suivante :

« Ce détachement suprême à l'égard du Temps biographique et social dans lequel nous sommes plongés et qui est pour nous cause de remords et d'inquiétude, Chaplin l'exprime d'un geste familier et sublime : cet extraordinaire coup de pied en arrière.. »⁸⁰

Souvent celui-ci est combiné avec le mégot dans lequel il shoote comme lorsqu'on le

⁸⁰ A. BAZIN, *op. cit.*

conduit en prison dans *Modern Times*. C'est une façon de défier l'ironie du sort, de faire la nique aux autorités, c'est l'inversion du coup de pied au cul, une sorte de prêt pour un rendu. Même encore de dos Charlot signifie son énergie et sa défense. De cette manière aussi il se venge d'un rival hargneux et plus costaud que lui dans une ruade rageuse que généralement seul le spectateur perçoit. Enfin lorsque les histoires s'achèvent et que Charlot s'éloigne sur la route comme dans *The Circus*, ce coup de pied décoché vivement est une façon de rejeter loin derrière lui les images du passé tout en impulsant la marche en avant. La dynamique du personnage s'inscrit dans cette figure d'un homme qui refuse la prostration.

Le virage à angle droit sur un pied relève de l'esthétique comique chaplinienne. L'agilité du personnage brusquement freiné dans son élan ne manque pas de provoquer le rire. Cette trouvaille permet d'exploiter toutes les dimensions du cadre et en souligne les limites comme si conscient de celles-ci Charlot bloquait brutalement sa course pour ne pas sortir du champ. On peut y voir là un sens aigu de l'occupation maximale du cadre donc un jeu de l'acteur qui s'adapte parfaitement aux exigences cinématographiques. A cet égard, on peut se souvenir à quel point, dans les premiers courts métrages de la Keystone, une des préoccupations de Chaplin était le moyen d'occuper le champ de la caméra. Là il s'agit de trouver la limite qui évite d'en sortir.

Les jeux de jambe. Que ce soit en dansant, en patinant, en boxant, en étant funambule, en mimant etc., Charlot est un virtuose. Il oppose aux autres protagonistes une légèreté et un sens de l'apesanteur rare. Cette figure aérienne du personnage trouve d'ailleurs son apothéose dans *The Kid* lorsqu'il devient un ange. Chaplin signifie là son refus de la réalité pesante et asservissante, de la démarche qui cloue la créature au sol, prisonnière de ses vicissitudes. C'est l'antithèse absolue de O les beaux jours de Beckett. Souvent les individus auxquels il a affaire sont physiquement lourds, fortement campés sur le sol, socialement très ancrés et d'un point de vue vestimentaire fort engoncés. Charlot leur échappe par sa vivacité, son agilité à circuler entre leurs jambes, à défier les lois de la gravité. Ses jeux de jambe, comme à la boxe, en font un champion de l'esquive, atout précieux pour qui veut échapper aux flics et se soustraire aux contraintes du quotidien. Charlot est celui qui s'échappe toujours et qui échappe : il affiche par là son pouvoir d'être libre.

Faut-il alors rappeler ce que représentera dans *Limelight*, en 1952, la chute de Calvero dans la grosse caisse ? Pour nous, Charlot meurt cinématographiquement dans cette image après un dernier envol. Tombé dans la fosse d'orchestre (double métaphore de la mort, le clown n'existant que sur la scène) coincé dans la grosse caisse, les reins brisés, le comique est comme "*Le prince des nuées*", déchu et désormais inéluctablement voué à la pesanteur mortifère.

Les mimiques. Toute une série de gags sont fondés sur les jeux de physionomie qui sont le plus souvent filmés en gros plan voire en très gros plan. Les scènes de séduction, qu'il s'agisse de courtoiser des femmes ou des hommes, reposent sur les échanges de regards, les minauderies, les agaceries. D'ailleurs les raccords regards auront une importance capitale dans l'agencement et le montage des plans. La situation burlesque se développe à partir d'une situation triangulaire dont seul le spectateur saisit les enjeux. En général Charlot séduit une personne alors qu'un tiers est présent - mari, amant, ou autre

-. (cf. *Those Love Pangs*, *Tillie's Punctured Romance*, *Getting Acquainted* etc.)

Mais Chaplin sait aussi mimer le dédain, la morgue. dans des courts métrages où nous avons affaire au dédoublement du personnage (cf. *The Floorwalker*, *The Idle Class*, *The Great Dictator*, etc.). Ainsi le spectateur peut-il mesurer la facilité avec laquelle il interprète telle ou telle réaction et souvent l'écart entre les jeux de physionomie engendre le rire. Cette plasticité de la mimique va acquérir de la profondeur au fur et à mesure que Chaplin avance dans la réalisation. Charlot tout en conservant des effets comiques saura jouer de la différence avec les expressions tristes qui contribueront à donner au personnage encore plus de densité et d'humanité.

Les déguisements. Ils sont une facétie supplémentaire de Charlot. Nous avons déjà évoqué, dans le chapitre II, la dimension farcesque qui consiste à **se déguiser avec son propre vêtement de tramp**. Au bal masqué qui se donne dans *The Idle Class*, Charlot est pris pour un homme en costume de vagabond pour le plus grand bonheur du spectateur complice de son héros ! Mais il s'amuse également à **se travestir en femme, en coquette**, (cf. *A Busy Day*, *The Masquerader*, *A Woman*) mettant filmiquement à jour son androgynie et bâtissant cinématographiquement ses scénarios sur des quiproquos drôles et provocants. Les gags sont souvent osés pour l'époque mais rénovent en profondeur le slapstick. On retrouve également Charlot en **habit de clown ou de musicien ambulant**, s'inscrivant ainsi dans la lignée du music-hall, personnage du divertissement par excellence, même si Chaplin au cours des réalisations met en relief l'usure d'un tel rôle. Enfin, les **déguisements qui signifient la projection d'un double** et que l'écriture cinématographique facilite par les effets multiples qu'elle autorise. Si une figure du double s'incarne dans la défroque de Charlot, l'autre se révèle dans le stéréotype du costume bourgeois.

Les montages parallèles, les scénarios en miroir accentuent cette gémellité en en soulignant les fortes antithèses. L'exemple le plus éclatant nous semblant être celui de *The Great Dictator*. Charlot déguisé en Hitler et Charlot fidèle à son image incarnant le barbier : tous les deux porteurs de gags, tous les deux soumis par le réalisateur à un mimétisme tel qu'ils sont confondus dans la scène aquatique de l'étang - symbolique de la re-naissance- pour engendrer une inversion spéculaire de l'image d'un homme renversant le cours du scénario, c'est-à-dire de l'histoire et de l'Histoire. L'écriture cinématographique réalise cette métamorphose et bouleverse ainsi notre vision des choses. La figure protéiforme de Charlot, capable de tous les avatars comiques y compris de ceux qui sont à la limite du grincement de dents, fonde sa démarche. Celle-ci s'ingénie ensuite, dans la complexité filmique, à retrouver le fondement métaphysique du personnage qui porte inévitablement les stigmates réconfortants et chaleureux de Charlot, immédiatement identifiables par le spectateur.

2 - La constitution de certains aspects de la diégèse dans les films sans paroles.

Dans la période dite muette de la réalisation chaplinienne, c'est-à-dire de *Caught In The Rain*, 04-05-1914 à *Modern Times*, 05-02-1936, nous nous intéresserons essentiellement aux moyens que Chaplin met en oeuvre pour produire le discours

amoureux. Nous tenterons de comprendre la manière dont il conçoit et réalise le montage pour construire la narration et enfin nous donnerons une place particulière à l'utilisation qu'il fait de la bande sonore et de la musique à un moment justement où les films ne parlent pas.

a) Le discours amoureux.

Chaplin a toujours été convaincu que le cinéma est avant tout de l'**expression visuelle** et de ce fait que les gestes choisis parlent plus que les mots. Cependant F. Bordat a raison de souligner :

« Mais le muet n'a pas fait que refouler la pulsion discursive ; il l' a aussi exprimée en la sublimant. Car la beauté et la puissance de la pantomime chapelinienne doivent beaucoup à la pression qu'un discours souterrain y exerce. »⁸¹

Nous allons analyser à titre d'exemple le discours amoureux. Comment Chaplin s'y prend-il pour faire comprendre au spectateur que ses personnages sont épris sans avoir recours aux mots ? Nous proposons de travailler sur les séquences des films suivants :

| | |
|-------------------------|------|
| <i>A Woman</i> | 1915 |
| <i>The Vagabond</i> | 1916 |
| <i>The Immigrant</i> | 1917 |
| <i>The Kid</i> | 1921 |
| <i>A Woman Of Paris</i> | 1923 |
| <i>City Lights</i> | 1931 |
| <i>ModernTimes</i> | 1936 |

Chaplin donne avant tout à voir la séduction dans le processus amoureux et use de toutes les possibilités qui relèvent de la mimique ou de la gestuelle. Le travestissement en femme ajoute à la complexité du jeu amoureux dans la mesure où Chaplin montre des invariants du comportement d'un sexe à l'autre. Il existe ainsi une typologie de l'amoureux qui donne au spectateur des indices qui explicitent un discours sentimental, que celui-ci soit feint ou sincère, peu importe. Il signifie la tentative de relation amoureuse.

Charlot en jeune femme, filmé en gros plan, lance des oeillades, minaude, joue la coquette. Les câlineries, les gesticulations traduisant les émois ou la timidité, les sourires renouvelés composent une figure de séductrice. Ce jeu-là, de type donjuanesque est admirablement traité dans sa version masculine par le personnage de P. Revel dans le cinquième film du corpus.

Mais il est une autre forme de discours amoureux, beaucoup plus proche de Charlot, qui se fonde sur la tendresse et l'émotion. Les échanges de regards sont doux et émus, les embrassades rares correspondent à de vrais élans, l'affection est affaire de gestes attentifs à l'autre. Dans l'expression de ce discours amoureux la compassion et les regards tristes de Charlot sont une donnée fondamentale. Ceux-ci rendent compte des aléas de l'amour, de la fragilité de la relation et de la grande sensibilité de Charlot. De ce

⁸¹ F. BORDAT, *op.cit.*, p. 271

point de vue, nous pouvons dire qu'il est plus séducteur dans les premiers courts métrages. Ensuite, il gagne en profondeur et connaît les accents mélancoliques du chagrin d'amour. Dans ce type de situation, Chaplin affectionne le gros plan ou le plan taille. Ce traitement cinématographique nous suggère quelques réflexions. L'échelle des plans qui passe souvent du plan moyen au gros plan permet une intimité plus grande, instaure avant l'heure la proximité qu'exigera plus tard la parole. La proximité spatiale instaurée par le filmage et le montage des plans qui mettent en présence les personnages permet au spectateur de voir l'émotion et de mieux saisir les signes du code amoureux.

Une autre forme du discours amoureux passe par la séquence du soin que l'on porte à autrui. Nous en avons une remarquable évocation dans le deuxième film du corpus ci-dessus. L'amour de Charlot s'exprime dans la scène de la toilette. Il lave et coiffe la jeune fille avec une infinie tendresse, ne laisse rien au hasard, sans se départir d'une ostentation comique dans son application obstinée. Cette même scène est réitérée - mêmes gestes attentifs, même soin, même amour dans les actions accomplies, même drôlerie- dans la séquence où Charlot s'occupe de Kid. Et que dire des nombreuses séquences de *Limelight* où Calvero déploie toute sa tendresse et sa gentillesse pour Terry.

Dire son amour, c'est aussi préparer le repas dans le seul but de faire plaisir à l'autre : faire de bons plats avec les moyens du bord, décorer la table, attendre l'autre avec impatience. Là encore ce sont des séquences récurrentes chez Chaplin et qui se substituent au discours amoureux classique. Deux commentaires s'imposent pour traiter cette question de la constitution du discours amoureux par et dans l'image.

Le premier est que parallèlement à ces scènes qui tissent la relation amoureuse et qui disent clairement l'amour, aucun carton ne vient ponctuer par des mots d'amour ou des déclarations ces scènes fortes. L'amour reste muet ; il est purement iconographique donc explicitement lié à l'écriture cinématographique et au rôle fondamental de Charlot le plus souvent. Lorsque les cartons apparaissent pour graphiquement signifier les paroles amoureuses, en général, le discours amoureux est pipé, comme dans *A Woman Of Paris*. Nous verrons ultérieurement le traitement que Chaplin fera subir à Verdoux qui ment constamment dans ses relations amoureuses.

Le deuxième tient au fait que le discours amoureux s'enracine dans les échanges de regards et la gestuelle. Le regard caméra devient alors une technique primordiale pour impliquer le spectateur dans cette relation intimiste et silencieuse voire secrète.

Nous pourrions bien entendu nous intéresser au discours de la dispute ou celui de l'injustice mais attachons-nous plutôt à expliquer comment Chaplin élabore, par le montage, la narration.

b) Montage et narration.

Dans son chapitre 3 intitulé "Montage", Gilles Deleuze⁸² écrit :

« A travers les raccords, les coupures et faux raccords, le montage est la détermination du Tout (le troisième niveau bergsonien). Eisenstein ne cesse de

⁸² G. DELEUZE, *L'image mouvement*, Cinéma 1, collection "Critique", éd. de Minuit, Paris 1983, p. 46 et svtes.

rappeler que le montage, c'est le tout du film, l'idée. Mais pourquoi le tout est-il justement l'objet du montage ? Du début à la fin d'un film, quelque chose change, quelque chose a changé. Seulement, ce tout qui change, ce temps ou cette durée, semble ne pouvoir être saisi qu'indirectement, par rapport aux images-mouvement qui l'expriment. Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image du temps. (...) l'image-mouvement par elle-même ne renvoie que rarement à la mobilité de la caméra, à l'époque de Griffith et après, mais naît le plus souvent d'une succession de plans fixes qui suppose le montage. »

Dès 1914, quand Chaplin se charge de la réalisation des courts métrages, il se trouve confronté au double problème de la fixité des plans et de la narrativité car si « *Le montage américain est organico-actif, il est faux de lui reprocher de s'être subordonné à la narration ; c'est le contraire, c'est la narrativité qui découle de cette conception du montage.* »⁸³ nous pensons que c'est exactement ce qui se passe pour Chaplin et c'est pourquoi il était si soucieux de monter lui-même ses films après avoir tourné des "kilomètres" de rushes afin de se laisser les meilleurs choix de prises. Nous ne fonderons pas cette analyse sur une étude chronologique, sachant que progressivement les mouvements d'appareil permettront une variété plus grande dans l'élaboration du montage, mais sur un examen attentif d'exemples qui nous paraissent pertinents de la technique de Chaplin. Nous allons travailler sur le corpus suivant :

| | |
|-----------------------------------|------------|
| <i>A Busy Day</i> | 07-05-1914 |
| <i>Mabel's Busy Day</i> | 13-06-1914 |
| <i>Tillie's Punctured Romance</i> | 14-11-1914 |
| <i>The Fireman</i> | 12-06-1914 |
| <i>The Champion</i> | 11-03-1915 |
| <i>The Pawshop</i> | 02-10-1916 |
| <i>The Immigrant</i> | 17-06-1917 |
| <i>A Dog's Life</i> | 14-04-1918 |
| <i>Shoulder Arms</i> | 20-10-1918 |
| <i>The Kid</i> | 06-02-1921 |
| <i>A Woman Of Paris</i> | 01-10-1923 |
| <i>The Gold Rush</i> | 16-08-1925 |

Si nous partons de l'analyse de Deleuze à propos de "l'école organique" américaine et des conceptions de Griffith en matière de montage, nous allons d'abord envisager le corpus sous l'angle de ce que le premier appelle : *Le montage alterné parallèle*. Chaplin affectionne particulièrement celui-ci pour construire la narration.

Ainsi, dans *Mabel's Busy Day*, le début du film s'élabore à partir de situations parallèles. En voici le découpage. Précisons que tout est tourné en plans fixes avec des plans relais - ceux quasi identiques de la course automobile - qui tissent entre elles les séquences narratives.

⁸³ G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 49

| | |
|--------|--|
| Plan 1 | Deux personnes, un policier et une marchande de saucisses regardent quelque chose à travers une palissade. |
| Plan 2 | Premier plan relais de la course automobile qui se déroule à l'intérieur sur un circuit. |
| Plan 3 | Identique au plan 1. Le policier est en discussion avec la jeune femme. Celle-ci lui donne un hot dog, le policier la laisse entrer à l'oeil par la porte du bord gauche du cadre. |
| Plan 4 | Le policier ravi, mangeant son sandwich |

La séquence qui suit est rigoureusement montée en parallèle avec l'entrée en fraude de Charlot sur le champ de course qui, lui, a maille à partir avec la police. Les mêmes espaces seront alternativement occupés par Mabel et Charlot et ils vivront des situations similaires.

Or, quel est l'intérêt de ces montages parallèles alternés ? D'une part, sans avoir recours à un seul carton, Chaplin élabore l'histoire tumultueuse des deux protagonistes. C'est le montage qui dynamise le tissu filmique par la vision redoublée et symétrique de leurs aventures puisque le mouvement, en raison des plans fixes, se situe dans l'image elle-même. D'autre part, ils bâtissent une trame narrative convergente, ce que Deleuze nomme “ **Le montage concourant ou convergent** ”. En effet Mabel et Charlot croisent leur destin et leur histoire devient commune au point que la scène finale les réunit en couple après qu'ils se sont longuement affrontés au cours du film.

Ce type de montage est fréquemment utilisé par Chaplin. Ainsi dans *The Immigrant*, *A Dog's Life*, *The Kid*., films pour lesquels nous pourrions proposer une étude du montage de plans similaires pour certaines séquences. Le film *The Champion* y ajoute une technique supplémentaire, chère elle aussi à Griffith : le recours **au gros plan** . Comment la narration est-elle ici construite ? Prenons quelques séquences pour points de repères.

- A l'ouverture d'abord

| | |
|--------|--|
| Plan 1 | Charlot et son chien déambulent le long d'une palissade. |
| Plan 2 | Prolongement du plan 1 par un raccord dans le mouvement de la droite vers la gauche. Charlot lit des inscriptions sur la porte, trouve un fer à cheval devant celle-ci et entre. |

D'emblée le couple maître-chien est saisi comme une entité d'autant que l'animal, comme nous l'avions signalé précédemment, est un boxer, préfigurant par là ce que son maître s'apprête à devenir en franchissant la palissade. La narration est placée sous le signe de la complicité et d'un destin lié.

- Quelques séquences plus loin

Un plan taille accompagné d'un regard caméra fortement appuyé montre Charlot glissant le fer à cheval dans son gant de boxe pour vaincre ses adversaires. Le montage de ce plan est à la fois analeptique : il renvoie au plan 2 du début lorsque Charlot s'enhardit à

passer la porte parce qu'il a ramassé un porte-bonheur. Celui-ci va devenir efficient et, dans ce sens le montage est proleptique puisqu'il annonce et noue toute l'histoire qui s'ensuit de Charlot champion de boxe. En outre le choix du cadrage est judicieux puisqu'il favorise l'implication spectatorielle en instaurant un pacte de complicité entre le spectateur et son héros.

· Enfin le match lui-même.

La séquence est une succession de plans fixes en frontalité avec des alternances de champ et de contrechamp. Sur le ring Charlot qui a une dépense formidable d'énergie dans le cadre : les mouvements sont précipités et virevoltants confinant au ballet sur le tempo d'une polka. En contrechamp, le public avec le bookmaker au centre pour finalement laisser le cadre au chien de Charlot. Trois gros plans se succèdent dont un très gros plan avec effet de fermeture à l'iris. Ceux-ci inscrivent une forte subjectivité, celle du chien à travers laquelle, par un effet de caméra subjective, le spectateur perçoit le drame du maître en passe de perdre le combat. Le montage aboutit à la convergence d'un plan final où le chien vient au secours de son maître sur le ring pour lui faire remporter le match. Chaplin montre dans ce film une grande rigueur dans la construction de la narration, le couple maître-chien présidant à l'ouverture et à la fermeture de la réalisation.

Tentons également de voir comment Chaplin instaure une histoire de rivalité en se fondant sur la vieille relation triangulaire chère au vaudeville : le mari, la femme, la maîtresse. Le montage alterné et les raccords regard ou dans le mouvement jouent un rôle primordial. Comparons pour ce faire *A Busy Day* et *Tillie's Punctured Romance*. Dans le premier, nous analysons la séquence 1 sur laquelle sera construite toute la dynamique du film puisque c'est le même procédé qui est réitéré jusqu'à la fin et celle qui clôt le film. Dans le second, nous avons choisi la séquence de l'arrivée à la ville de Charlot et de Tillie puisque c'est à ce moment-là que le conflit éclate.

A Busy Day

A l'ouverture, un carton informatif qui situe le récit :

« **Rassemblement pour voir le défilé et entendre l'orchestre.** »

Le montage des plans fixes alternés confirme cette annonce :

| | |
|---------------|---|
| <i>Plan 1</i> | Madame Charlot dans la foule des spectateurs. |
| <i>Plan 2</i> | Les automobiles en course. |
| <i>Plan 3</i> | Retour sur Mme Charlot qui applaudit. Par les gestes de celle-ci et la proximité spatiale, le spectateur saisit que l'homme qui se tient à ses côtés est son mari. Mais il tient conversation à sa voisine et ne prête pas attention à Mme Charlot. |
| <i>Plan 4</i> | Le défilé de la fanfare. |
| <i>Plan 5</i> | Retour à Mme Charlot. Ses voisins se sont levés à son insu. |
| <i>Plan 6</i> | Une caméra fixe dans le champ ; un homme et une femme que le spectateur reconnaît traversent le champ et s'enfuient. |
| <i>Plan 7</i> | Raccord-regard de Mme Charlot qui renvoie au plan précédent. Elle a compris que son mari a filé. Grand énervement : amorce d'une course. |
| <i>Plan 8</i> | Raccord dans le mouvement par rapport au plan 7. Elle fonce à la poursuite des fugueurs, fuse dans le champ identique à celui du plan 7, puis revient se planter devant la caméra fixe. |

Là commence le numéro bagarreur de Mme Charlot avec des effets de plans alternés entre ceux de son mari et de son amante et ceux qui ont trait à elle-même. Aucun autre carton ne vient soutenir la narration qui se tisse à partir de cette alternance. Contrairement à ce que disait J. Mitry⁸⁴ :

« *(Ce petit sketch comique)... aurait pu être joué sur une scène. Chaplin mal dégagé encore des influences théâtrales(...).* »

nous soutenons que Chaplin a saisi déjà, dans ce film de mai 1914, les ressources que lui offrait le cinéma. En particulier le montage de plans tournés dans des espaces différents lui permet de rythmer et de dynamiser les bagarres, les raccords qu'il choisit sont souvent audacieux.

En outre, il bâtit la chute narrative sur un montage hardi qu'il avait annoncé par deux inserts diégétiques déplacés, les vues sur un plan d'eau où évoluaient des bateaux, sans que rien à ce moment-là ne les justifie. En fait ils étaient proleptiques de la séquence finale au bord de l'eau qui met un point d'orgue inattendu à la narration.

⁸⁴ J. MITRY, *Image et son*, numéro 100, mars 1957, p. 8

| | |
|---------------|---|
| <i>Plan 1</i> | De la séquence finale : Mme Charlot furieuse entre brutalement dans le champ en s'interposant entre le mari et l'amante contemplant le lac. Elle violente la femme, son mari intervient brutalement. |
| <i>Plan 2</i> | Plan d'ensemble avec contre-plongée où le spectateur découvre, à sa plus grande surprise le lac surplombé par des gradins installés sur un ponton en bois. Tout en haut les protagonistes continuent leur rixe. |
| <i>Plan 3</i> | Plan américain de ceux-ci. |
| <i>Plan 4</i> | Identique au plan 2, mais Mme Charlot projetée vigoureusement dans l'eau par son mari. Spectaculaire saut périlleux arrière |
| <i>Plan 5</i> | Avec un imperceptible temps de retard, la caméra opère un léger panoramique vertical pour suivre la chute de Mme Charlot. |
| <i>Plan 6</i> | Plan américain sur l'amante et le mari médusés. |
| <i>Plan 7</i> | Caméra subjective à partir de ceux-ci et effet de plongée sur l'eau où le personnage se noie. Gros plan sur le visage qui est englouti et fermeture à l'iris. |

La clause narrative tire sa force et son originalité de la combinaison serrée et rapide de sept plans usant de techniques cinématographiques qui sont, au sens propre, spectaculaires. En outre la narration ne fait jamais l'économie du personnage de Charlot qui apparaît quasiment toujours comme le pivot de la diégèse. Ce constat s'applique à la quasi totalité des productions chapliniennes et l'on pourrait compter le nombre de photogrammes où Charlot n'apparaît pas.

Tillie's Punctured Romance

Il s'agit de comprendre comment se noue la narration à partir de l'arrivée en ville de Charlie et de Tillie. Qu'est-ce que Chaplin met en place et pour quelles raisons ? Notons immédiatement que dans ce film, les cartons narratifs sont plus abondants et qu'ils facilitent les liens narratifs. Ils ponctuent spatialement et temporellement la diégèse. C'est fréquemment le cas quand l'histoire se complexifie et qu'elle s'apparente davantage à une trame romanesque (cf. par exemple *A Woman Of Paris*)

| | |
|--------------------|--|
| <i>Carton</i> | Charlie and Tillie arrive in the big city. |
| <i>Plan 1</i> | Il confirme le carton. Le couple, Charlie-Tillie, traverse la chaussée dangereuse. |
| <i>2ème carton</i> | The plot thickens, Charlot's city girl friend appears on the scene. |
| <i>Plan 2</i> | Il confirme à nouveau le carton. La jeune femme voit le couple. Raccord regard. |
| <i>Plan 3</i> | Le couple. |
| <i>Plan 4</i> | Angle de rue, décor en L, jeune femme de profil ; elle voit le couple entrer au restaurant. |
| <i>Plan 5</i> | Couple à l'intérieur du restaurant, il s'installe à une table. |
| <i>Plan 6</i> | La jeune femme se fait belle à l'entrée du restaurant. |
| <i>Plan 7</i> | Le couple boit, gag. |
| <i>Plan 8</i> | La jeune femme entre dans le restaurant |
| <i>Plan 9</i> | Les trois personnages sont dans le cadre après entrée de la jeune femme par bord gauche au fond. Deux raccords regards successifs dans le plan : d'abord celui de Tillie qui fixe la nouvelle arrivée ce qui entraîne celui de Charlot découvrant son amante. Il s'effondre. Dans le décor, c'est l'allée centrale entre les tables qui établit la ligne de partage entre les deux femmes. |
| <i>Carton</i> | "What are you trying to do, two-time me ?" (propos de la jeune femme à Charlot) |
| <i>Plan 10</i> | Retour au plan 9 avec cependant Charlot décentré vers la gauche. Il a franchi la ligne et s'éloigne déjà spatialement de Tillie. |
| <i>Carton</i> | "Why, I've known her since she was this high » (réponse de Charlot) |
| <i>Plan 11</i> | Retour au plan 10 avec Tillie qui tend l'oreille ; la jeune femme vient se planter devant elle. Puis elle sort du champ à gauche en entraînant avec elle Charlot |
| <i>Plan 12</i> | Charlot et la jeune femme attablés dans un autre espace du restaurant |
| <i>Plan 13</i> | Tillie fait mine de franchir la ligne. |
| <i>Plan 14</i> | Charlot et la jeune femme s'amuse de la situation. |
| <i>Plan 15</i> | Le personnel oblige Tillie à s'asseoir. |
| <i>Plan 16</i> | Identique au plan 14, mais Charlot hilare. |
| <i>Plan 17</i> | Retour à Tillie que l'on enivre par la musique et en la faisant boire. |

Les deux séries de montage successives, l'une constitutive de la situation à l'extérieur du restaurant, l'autre de celle à l'intérieur, se fondent sur la technique des plans alternés. Mais il s'agit cette fois-ci pour Chaplin de signifier la dualité non seulement de l'intrigue mais celle des personnages, d'où un rigoureux parallélisme inversé d'une série à l'autre. Le spectateur n'a aucune difficulté à saisir les enjeux des deux histoires dans la mesure où Chaplin en usant du montage alterné parallèle ne manque pas de jouer sur les

oppositions d'un plan à l'autre et à l'intérieur même des plans (par exemple, l'antithèse physique des deux femmes - allure, vêtement, stature, condition sociale etc. - ; le double comportement de Charlot - dur et violent avec Tillie, mondain et caressant avec son amante -). Le resserrement des deux montages dans le temps et dans l'espace avec ces symétries antagonistes dramatise la narration en concentrant la tactique de l'escroquerie. Dès cette séquence, le sort de Tillie est orienté vers la catastrophe. Nous terminerons cette approche du montage par deux analyses qui nous montrent comment Chaplin parvient à narrer un gag et à élaborer un faux quiproquo avec une économie remarquable de cartons narratifs.

Etude d'une première séquence : *The Fireman*

Examinons la manière dont Chaplin monte ses plans.

| | |
|-----------------------|---|
| <i>Plan 1</i> | Le chef appelle les pompiers au sifflet pour un exercice d'alerte. |
| <i>Plan 2</i> | Agitation des pompiers. Seul Charlot dort. |
| <i>Plan 3</i> | Première descente de ceux-ci pour prendre leur poste. |
| <i>Plan 4</i> | Deuxième descente, trépitation sur place des hommes prêts à partir, ballet des tuyaux.. Tous grimpent sur la voiture non attelée. |
| <i>Carton</i> | "Où est passé le conducteur ? Nom d'un chien !" |
| <i>Plan 5</i> | Gros plan sur Charlot endormi. |
| <i>Plan 6</i> | Gros plan sur la sirène. |
| <i>Plan 7</i> | Gros plan sur la voiture. |
| <i>Plan 8</i> | Gros plan sur Charlot endormi |
| <i>Plan 9</i> | Enervement du chef des pompiers. |
| <i>Plan 10</i> | Gros plan sur la sirène |
| <i>Plan 11</i> | Gros plan sur Charlot endormi. |
| <i>Plan 12</i> | Gros plan sur la voiture. |
| <i>Plan 13</i> | Plan d'ensemble sur la chambre où Charlot dort.. Il se réveille et se laisse glisser le long de la rampe. |
| <i>Plan 14</i> | Il rejoint les autres mais remonte chercher sa casquette. Gag. |
| <i>Plan 15</i> | Gros plan sur Charlot et sa casquette |
| <i>Plan 16</i> | Grande agitation devant la voiture |
| <i>Plan 17</i> | Plan d'ensemble sur les deux chevaux au box. |
| <i>Plan 18</i> | La voiture. |
| <i>Plans 19 et 20</i> | Raccord dans le mouvement, Charlot fait reculer les chevaux pour les atteler. |
| <i>Plan 21</i> | Gros plan sur Charlot cocher. |
| <i>Plan 22</i> | La voiture quitte la caserne. |
| <i>Plan 23</i> | Virage à angle droit de la voiture pour prendre la rue. |
| <i>Plan 24</i> | Travelling latéral. de la voiture au galop |
| <i>Plan 25</i> | Gros plan sur Charlot freinant les chevaux. Il n'y a aucun pompier sur la voiture. |
| <i>Plan 26</i> | Les pompiers gesticulant devant la caserne. |
| <i>Plan 27</i> | Gros plan sur Charlot cocher prenant conscience de la situation. |
| <i>Plans 28 et 29</i> | Recul en accéléré de la voiture accomplissant le trajet inverse. |

Cette séquence, particulièrement travaillée par Chaplin appelle plusieurs commentaires. Tout d'abord, la multiplication des plans brefs et la répétition à l'identique de certains favorisent un étirement temporel diégétiquement pertinent puisqu'il s'agit de signifier la paresse de Charlot et le peu d'intérêt qu'il porte à son travail. La lenteur narrative voulue au montage est un contrepoint manifeste à l'agitation des pompiers et à l'idée d'urgence que sous-entend un tel métier. Elle révèle également la psychologie du personnage à qui il faut un temps passablement long pour se réveiller et prendre conscience des nécessités vitales. C'est seulement au vingt-septième plan, lorsqu'il regarde enfin en arrière, qu'il réfléchit, qu'il réalise son inconscience ! La narration du gag est ensuite mise en relief par l'inversion, au montage, au plan 27 du plan 24. Cette course

à reculons de la voiture hippomobile ne devait pas manquer de susciter les rires.

L'élaboration d'un faux quiproquo : The Immigrant

Quid de l'implication spectatorielle ?

Une courte séquence, après la rencontre amoureuse de Charlot et de la jeune émigrante au moment du repas à bord du bateau, est assez explicite de la manière qu'emploie Chaplin dans la composition de son récit pour rendre le spectateur omniscient donc capable de distanciation par rapport à la diégèse. Dans la séquence du don d'argent les plans sont articulés au montage de la façon suivante.

| | |
|---------------|--|
| <i>Plan 1</i> | Le trio de face : Charlot, la jeune fille qui console la mère du vol d'argent précédent, la mère effondrée. Charlot glisse de l'argent gagné au jeu sur le voleur dans la poche de la jeune fille sans qu'elle s'en aperçoive. Mais Charlot, hésitant dans ses largesses, recompte l'argent qu'il veut donner. |
| <i>Plan 2</i> | Plan taille sur un officier de marine épiant et surprenant Charlot en train de fouiller les poches de la jeune fille. Il se méprend. |
| <i>Plan 3</i> | Charlot recompte l'argent. |
| <i>Plan 4</i> | Même plan sur l'officier. |
| <i>Plan 5</i> | Charlot est en train de quitter la jeune fille et la mère. |
| <i>Plan 6</i> | Raccord dans le mouvement et décor en L : Charlot se trouve nez à nez avec l'officier qui l'arrête. |
| <i>Plan 7</i> | La jeune fille entre dans le champ. L'officier désigne du doigt la poche du vêtement de celle-ci. Elle y trouve l'argent et disculpe Charlot. Résolution du quiproquo, l'officier sort dans la profondeur de champ, Charlot et la jeune fille sont heureux.. |

Il est intéressant de saisir ici comment Chaplin travaille la narration dans le sens d'un pacte de complicité avec le spectateur. Le but du réalisateur est double : bâtir un quiproquo pour inscrire Charlot dans le rôle d'une victime et pour susciter la pitié chez le spectateur. Dès le plan1, nous sommes complices de la générosité de Charlot et de ses hésitations quant à la somme à donner. La jeune fille et sa mère ignorent ce qui se passe. Au plan 2, nous prenons parti contre l'officier inquisiteur, victime d'une illusion d'optique. A partir de là Chaplin va jouer sur notre connaissance des montages antérieurs quant à la manière dont son personnage se heurte à la loi. Nous savons alors le personnage en danger et nous éprouvons comme lui le sentiment d'injustice. C'est le montage du plan suivant qui résout le quiproquo et libère le spectateur d'une tension passagère due aux souvenirs de récits antérieurs où Charlot devait fuir.

Un dernier point important reste à traiter. Peut-être mériterait-il d'être plus creusé. Chez Chaplin, le montage tente de résoudre les problèmes de temps. Mis à part les procédés habituels : éphémérides que l'on effeuille filmés en plan fixe, cartons explicatifs du temps qui passe, images de machines métaphoriques du temps qu'il faut pour parcourir les espaces (cf. la locomotive dans *M. Verdoux*), raccords dans le mouvement ou

raccords-regards, flash back, ellipse etc. qui lui servent pour établir une chronologie narrative, Chaplin s'interroge, nous semble-t-il, à travers ses films sur sa relation au temps. Ainsi la pérennité du personnage de Charlot au coeur de son écriture cinématographique réalise un vaste montage d'un film à l'autre : les gags se font écho, le tramp garde sa jeunesse, sa fraîcheur et sa vitalité.

Examinons ces questions. Le personnage de Charlot jouit d'une éternelle jeunesse et participe de ce fait de l'illusion cinématographique qui rachète l'usure du temps. Il ne subit pas la dégradation et une certaine idéalisation de la vision s'instaure : Charlot devient un être mythique aux traits immuables. En cela il est bien un personnage de cinéma, comme J. Bond ou Zorro, échappant au temps historique. Sous cet angle il est bien le double fictif de Chaplin, bénéficiant d'une pérennité diégétique sans subir la métamorphose des ans. Il endosse des rôles successifs mais sans subir les contingences temporelles. Il échappe à la biographie, à la chronologie, aux époques d'une vie. Certes il fait des expériences de vie mais sans subir l'épreuve du temps qui passe et sans se soumettre aux horaires. Le temps n'aliène pas sa liberté et chaque film présente un être neuf d'où cette vitalité et cette grande plasticité du personnage. La récurrence de gags dynamiques et l'extrême fraîcheur des pantomimes sont une autre manière de nier le temps : les postures charlottesques inscrivent la jeunesse du corps souple et harmonieux.

En ce sens, le temps diégétique nie le temps historique jusqu'à *Limelight*. Pourtant l'interrogation est permanente et s'inscrit de manière récurrente dans la production chaplinienne. Que penser par exemple d'un film comme *The Pawnshop* placé dès l'ouverture sous le signe du temps - Charlot est en retard à son travail -, ponctué par la prégnance du temps - les réveils, les montres, les horloges investissent sans cesse le cadre- et trouvant son acmé dans la séquence centrale du réveil éventré par Charlot ? Situer le problème du temps dans la boutique d'un usurier pour qui "Time is money" c'est pour Charlot opposer sa dépense charlottesque dans la sphère de la fantaisie gratuite et pour Chaplin le moyen de dénoncer en creux le poids mort du temps, précisément parce que le temps ne se mesure pas et encore moins avec des horloges !

« *Ce qui revient au montage, en lui-même ou en autre chose, dit Deleuze, c'est l'image indirecte du temps, de la durée.* »⁸⁵ Le temps vivant de Chaplin se réalise définitivement au montage, celui de Charlot au moment de la projection.

Cette négation du temps qui passe déjà par le refus du vieillissement de Charlot d'un film à l'autre est inscrite dans la stratégie de Chaplin. En effet, il nie le temps par le seul fait que la narration est rarement chronologique : les histoires se fondent sur un moment d'existence sans limites temporelles dans la diégèse. Il est rarissime que des indications de dates soient données et ce qui intéresse Chaplin c'est l'espace occupé par les êtres, leurs relations ou leurs confrontations. C'est la traversée qui importe, la trajectoire non le temps qu'il faut pour parcourir. Le jour où le personnage sera taraudé par le temps (*M. Verdoux*) parce que celui-ci sera intimement lié à son occupation boursière pour laquelle chaque minute est précieuse, il en mourra. Mais il nous semble que Charlot est justement mort avant cette période-là. En réalité le problème du temps comme élément prégnant et destructeur va réellement exister dans les derniers films où Chaplin le résout par des

⁸⁵ G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 47

métaphores filmiques : cheveu blanc du barbier juif montant à la tribune dans *The Great Dictator* qui révèle l'homme sage et humaniste, démaquillage de l'acteur dans *Limelight* qui met en relief le vieillissement ou craquèlement du masque soi-disant rajeunissant réalisé par la chirurgie esthétique dans *A King in New York*. Chaplin se serait-il alors définitivement substitué à Charlot ?

c) Le rôle de la musique : Chaplin compositeur. Les bruits.

Chaplin ne néglige pas non plus la musique pour structurer ses films.

« Chaplin aimait raconter comment la musique avait pénétré pour la première fois son âme et l'avait hanté depuis lors. C'était à Kennington Cross, alors que, petit enfant pauvre, il avait entendu un soir aux environs de minuit deux musiciens des rues jouant *Honeysuckle and the Bee* à la clarinette et à l'harmonica. Un "message étrangement harmonieux. Une telle émotion naquit que j'eus, pour la première fois, conscience de ce que c'était que la mélodie. »⁸⁶

Pour lui qui jouait du violon depuis l'âge de seize ans, il tenait beaucoup à la composition de ses musiques qu'elles soient inspirées des oeuvres classiques (Wagner, Tchaïkovski, Rimski-Korsakov etc.) ou des chansons populaires. Pour les films muets, les projections étaient accompagnées par un orchestre dans la salle.

S'il est vrai que *City Lights* est le premier film sonore de Chaplin à comporter la musique sur la pellicule, (En 1931 il présente à Broadway ce film avec sa musique.) néanmoins dès la fin des années 20 il avait pris la décision audacieuse de composer lui-même les partitions des musiques de ses films. F. Bordat souligne à ce sujet :

« (...) le cinéaste apparaît, non comme un nostalgique du muet, mais comme un musicien de cinéma en avance sur son temps, annonciateur des grandes partitions hollywoodiennes classiques des années trente et quarante. »⁸⁷

Et le mime Marceau précise⁸⁸ :

« La musique de Chaplin était une musique essentiellement dirigée pour éclairer l'image et au service de l'image. Et c'est pour ça qu'il l'a simplifiée, elle est très elliptique. »

Cette musique présente en outre les caractéristiques d'être une musique romantique et d'amour. Michel Villard, chef d'orchestre, explique que Chaplin était avant tout un mélodiste. Pourtant il parvient à composer des morceaux extrêmement longs comme pour *City Lights* : quatre-vingt sept minutes, même s'il confie à des orchestrateurs de qualité les partitions pour que le travail de composition soit parfait et en adéquation avec ce qui est à l'image.

« La manière dont Chaplin utilise la musique de film relève plus d'un souci de contrôle intégral des diverses composantes de son cinéma que d'une réelle vocation de compositeur. Bien qu'il soit indéniable qu'il ait apporté des idées

⁸⁶ P. SMOLIK, *Chaplin après Charlot 1952-1957*, éd. Champion, 1995, Chapitre VIII.

⁸⁷ F. BORDAT, *op.cit.*, p. 305. Relire en particulier les pages consacrées à "Musiques" de 301 à 314.

⁸⁸ Film documentaire CHAPLIN et LA MUSIQUE, 1991

musicales originales, Charlie Chaplin reste avant tout un mélodiste à la thématique assez simple ayant su s'entourer des meilleurs orchestrateurs. »⁸⁹

En effet, ces musiques font partie intégrante de la diégèse. Il est très exigeant pour que la musique s'adapte surtout à la pantomime de Charlot. Ainsi M. Marceau trouve que :

« Le grand mérite de Charlot compositeur est qu'il a été simple dans sa musique pour souligner et ne pas distraire l'émotion dramatique. On n'a qu'à regarder la scène admirable dans Les lumières de la ville du milliardaire qui veut se suicider et Chaplin qui est à côté de lui et qui veut l'empêcher de se suicider. »

Nous nous proposons justement d'en faire une rapide analyse puis de démontrer par quelques morceaux choisis comment Chaplin compose sa partition musicale sur Charlot mimant :

« Je ne peux pas composer de musiques sans voir les images », disait Chaplin.

City Lights : Séquence où Charlot sauve le millionnaire du suicide.

Le retour de la même ligne mélodique rend compte du va et vient des deux personnages de la chute dans l'eau au retour sur le quai et favorise la répétition de la même scène. Le plongeon de chaque personnage est accompagné d'un son strident de gamme de piano pour en souligner la violence. Un silence marque l'ultime sortie de l'eau comme si Charlot pouvait enfin reprendre son souffle avant les embrassades finales. La stratégie narrative prend complètement appui sur la partition musicale.

Modern Times :

- Séquence du serrage des boulons

A la sortie des engrenages de la machine, Charlot renaît à la vie et exécute un ballet fantaisiste et endiablé grâce à un changement musical notoire. Chaplin passe du registre grave à une musique légère saluée de pépiements d'oiseaux. La musique de couleur classique savamment orchestrée à partir d'instruments à vents et à cordes ponctue les gestes syncopés de Charlot serrant de manière loufoque et échevelée les écrous sur la chaîne mais aussi le nez de ses collègues. Les notes aiguës et détachées soulignent la chorégraphie aérienne de Charlot. Des instruments à vent détachent de manière tranchée les moments où il s'apprête à poursuivre les femmes, attiré par leurs boutons de vêtements en forme d'écrous. La première poursuite se fait sur le tempo d'une valse légère qui met en relief les intentions de séducteur de Charlot mais qui vient en contrepoint de la frayeur de la jeune femme. En revanche, la deuxième poursuite se fait sur le mode du fox-trott endiablé et en accélérant le mouvement rend compte du comique de situation. Charlot est à ce moment-là dans la lignée des comédies sennettiennes.

- Séquence du cabaret

Sur la musique de *“Je cherche après Titine”* écrite par Bertali, Maubon et Daniderff, Charlot pour la première fois fait entendre **sa** voix. Il chante dans un sabir hilarant en

⁸⁹ LACOMBE et ROCHE, *La musique de film*, Van de Velde, 1979, p. 186

élaborant une pantomime parfaitement synchrone, réglée minutieusement sur le rythme de la musique. En outre Chaplin associe astucieusement, comme il l'avait déjà tenté dans *City Lights* (scène également de cabaret, ce qui facilite la technique d'insertion) la présence de l'orchestre dans l'image, source du son, comme au temps du muet et la réelle production du son sur la bande sonore. Cette fois-ci la musique peut être considérée comme intradiégétique. Le mime tire ainsi des effets plus drôles de la combinaison astucieuse de l'image et du son et s'en trouve grandit. « La musique est alors consubstantielle à l'image », comme le suggère F. Bordat. Je dirais même qu'ici elle est "*consubstantielle*" à Charlot lui-même.

The Great Dictator

Deux séquences conçues consécutivement par Chaplin : Celle de Hynkel dans son palais ; Celle du barbier dans sa boutique.

La mégalomanie d'Hynkel dans son palais dansant et jonglant avec la mappemonde est mise en relief par la musique solennelle et lente du *Prélude de Lohengrin* de Wagner. Les mouvements lents suivent l'envolée légère de la sphère et les mouvements gracieux et délicats de Charlot-Hynkel. L'arrêt de la musique détache le travelling avant sur le dictateur filmé alors en plan taille. Au moment où la caméra se fixe, le son prend le relais : un coup sec et puissant est synchrone de l'éclatement de la mappemonde. Hynkel désespéré s'effondre sur son bureau.

C'est une voix qui fait la transition entre le palais et la boutique du barbier accompagnée d'un fondu-enchaîné puis d'un panoramique et d'un travelling avant jusqu'à l'intérieur du salon de coiffure, mouvements d'appareil qui s'achèvent sur un gros plan sur un poste de radio : « *Et voici notre heure musicale. Travaillez dans la joie et sur le rythme de la musique. Notre sélection d'aujourd'hui, la Danse hongroise numéro 5 de Brahms.* » La musique elle-même est montée progressivement sur le texte dit. Or, Charlot-Barbier va appliquer à la lettre ce que suggère la voix. Il règle parfaitement sa pantomime pour raser son client sur les variations de rythme de la danse de Brahms. On assiste à une véritable chorégraphie du corps du barbier rigoureusement orchestrée et du même coup drôle. La finale est identique dans sa composition à celui de la séquence du palais. Un arrêt brusque de la musique, la voix seule du Barbier réclamant l'argent à son client et le bruit sec et caractéristique du tiroir-caisse.

Chaplin en enchaînant ces deux séquences sur le mode musical tout en travaillant le contrepoint réalise une fresque magistrale à plusieurs titres. Dans les deux cas il révèle la qualité technique du mime Charlot, ce qui sous-entend que pour son premier film parlant, Chaplin se refuse à nier ce qui a fait la gloire de son personnage et le succès de ses films du temps du muet. Il montre également la grande plasticité de Charlot capable d'occuper n'importe quel degré de la condition humaine. Enfin, il démontre à l'image que la sonorisation loin de détruire son personnage le magnifie dans ses rôles de composition.



La séquence du trottoir avec les troupes de la mort

Elle confirme cette idée que la diégèse a tout à gagner du travail conjoint de la bande sonore et de la pantomime de Charlot. Au son synchrone des trois coups de poêle assénés sur la tête des soldats allemands et de Charlot succède, sur une musique enjouée et fortement syncopée, proche d'une ritournelle de manège, un ballet délirant et virevoltant de ce dernier, qui suggère les conséquences du coup reçu. Chaplin bâtit cette scène sur l'art de Charlot danseur ce qui dispense l'image de tout commentaire. D'ailleurs lorsqu'il cesse d'être groggy, Charlot revient à lui sur un léger gazouillis d'oiseaux comme dans *Modern Times* à la sortie de la chaîne.

Dans sa construction diégétique, Chaplin utilise deux ressources intéressantes. D'une part il emploie largement sur les films muets la présence dans le cadre des instruments de musique - orchestre ou instruments isolés -. Charlot a fréquemment un violon, joue au piano et c'est une manière habile de diégétiser une musique qui est forcément produite dans la salle de cinéma. D'autre part il fait entendre par le jeu d'appareil et la vectorisation de la caméra sur les personnages des bruits qui ne sont pas reproduits de manière sonore. C'est d'autant plus intéressant lorsqu'il a la possibilité technique de le faire. Comme Tati plus tard, Chaplin sélectionne ce qui relève du sonore et rend ainsi à l'image une polysémie plus riche qui renvoie de manière plus forte à notre propre implication spectatorielle.

A partir de 1936, il décide de mettre son oeuvre en musique et il reprend ses films réalisés dans la période du muet. Son engouement pour la musique le conduit à composer un vaste répertoire de plus de cinq cents airs dont deux cents durant les vingt-cinq dernières années de sa vie en Suisse. Alors que vraisemblablement la sonorisation ne le rebutait pas pour introduire bruits et musique, il nous faut envisager maintenant pourquoi Chaplin a manifesté un refus si violent du parlant.

DEUXIEME PARTIE. L'HYPOTHESE : LE TRAUMATISME DU PARLANT POUR CHAPLIN

Quand en 1914, à la Keystone, Chaplin crée le personnage de Charlot, la technique n'en est qu'à son enfance, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire une technique qui ne parle pas. Elle n'est donc pas embarrassée à l'origine du langage puisque la langue ou le travail sur la langue ne la concerne pas. Nous saisissons plutôt une technique dans son propre langage originel, dans un balbutiement qui se veut articulation d'un nouveau type de communication et de représentation du monde.

Pendant treize ans, ce qui équivaut à la réalisation de soixante douze films, Charlot est au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin. Il est lui-même "infans", contraint à la pantomime mais à une pantomime qu'il rend si éloquente qu'elle figure toutes les variations de l'âme humaine et les idéaux les plus élevés. Ce tramp sans voix, déclassé, ne manque pas d'avoir le verbe haut et de donner au cinéma burlesque américain un nouveau Verbe. Or, Charlot tire sa puissance filmique de l'impuissance technique à reproduire la parole.

« Comme étaient merveilleux et stupéfiants les progrès du cinéma, de la distraction humoristique de foire et d'exposition primitive de "tableaux" vivants jusqu'à la forme artistique parfaite qu'était le cinéma muet. Son principe et son but étaient : remplacer la parole et le son par le mouvement et la mimique.. »⁹⁰

« L'art de la pantomime a atteint sa plus haute perfection dans le cinéma muet. A cela ont contribué les possibilités mêmes du cinéma, qui permettait de suivre avec la plus grande attention sur l'écran le jeu scénique de l'acteur. »⁹¹

En 1927, quoi de plus angoissant alors que la venue de ce "Chanteur de jazz" qui inaugure le cinéma parlant !

Il semble bien que cette révolution technique ait été ressentie par Chaplin comme un véritable traumatisme et qu'il ait, à cette époque-là, redouté une fragilisation de son personnage et une réelle menace pour son écriture cinématographique. Ce qui l'a conduit à des déclarations fracassantes contre les "talkies". Nous partirons de cette hypothèse pour montrer que Chaplin, prenant conscience que l'unité de Charlot commence à être menacée, poursuit plus activement que jamais ses recherches en matière d'écriture cinématographique

CHAPITRE VII. LA TROUBLANTE QUESTION DU PARLANT PAR RAPPORT A CHARLOT

Nous pouvons déjà dire que durant les cinq années qui vont suivre *City Lights*, il ne cessera de réfléchir aux problèmes que pose le "sonore". Il fait équiper son studio en exigeant qu'il soit isolé des bruits extérieurs, il s'essaie aux effets sonores et se demande dans quelle mesure ils pourraient servir les réalisations à venir. Il est donc loin d'être indifférent aux évolutions et, du 5 février 1936 au 15 octobre 1940, il tente en fait de s'approprier, sans en avoir l'air, la modernité de l'art cinématographique.

1- Le refus du parlant : La position personnelle de Chaplin

Comme le rappelle M. Chion⁹² :

« C'est à partir d'une date symbolique, 1927, année du Jazz Singer (le Chanteur de jazz), que tout le cinéma antérieur fut déclaré rétrospectivement muet... »

Or, ce sont justement les talkies qui vont profondément irriter Chaplin. Mais M. Chion voit clair lorsqu'il explique page 42 :

« C'est bien contre la voix que, sous le nom de parole, a protesté Chaplin. Le son, en revanche, ne le dérangeait pas, puisqu'il fit jusqu'en 1935 du cinéma sonore. »

Dans *My Autobiography* comme dans le montage des *textes et propos* recueillis par Marcel Martin⁹³, Chaplin explique pourquoi il est contre les talkies.

⁹⁰ Article paru dans *VARIETY* en septembre 1935.

⁹¹ Article paru dans *WINDSOR MAGAZINE* (Londres) en septembre 1935.

⁹² M. CHION, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, éd. de l'Etoile, 1982, p. 17.

⁹³ M. MARTIN, *Charlie Chaplin*, Cinéma d'aujourd'hui, éd. Seghers.

« Les “talkies” ? Vous pouvez dire que je les déteste !... Ils viennent gâcher l'art le plus ancien du monde, l'art de la pantomime. Ils anéantissent la grande beauté du silence. » « Les émotions extrêmes de l'âme sont muettes, animales, grotesques ou d'une indicible beauté. » « Dans mes films je ne parle jamais. Je ne crois pas que la voix puisse ajouter à l'une de mes comédies. Au contraire, elle détruirait l'illusion que je veux créer, celle d'une petite silhouette symbolique de la drôlerie, un faites-passer muscade, non un personnage réel mais une idée humoristique, une abstraction comique. Si mes comédies muettes procurent encore un divertissement d'un soir au public, je serai parfaitement satisfait... »

Et il ajoute pour son film qui est sur le point de sortir juste un an après l'introduction du parlant :

« Je ne me servirai pas de la parole dans mon nouveau film Les Lumières de la ville. Je ne m'en servirai jamais. Pour moi ce serait fatal... Mais je me servirai de l'accompagnement musical synchronisé et enregistré. »

La position ferme de Chaplin, qui peut s'expliquer par le fait que le personnage qu'il a construit et fait évoluer depuis 1914 remporte un réel succès auprès du public et constitue déjà un mythe, se verra confortée par l'extraordinaire triomphe de *City Lights*. Il est vrai que Chaplin sait maintenir l'implication spectatorielle au moment où les films introduisent les dialogues. Nous avons vu précédemment comment il savait orchestrer une narration et rendre sensible un discours amoureux.

Réfléchissons à ce qui fait de ce film qui sort sur les écrans en 1931 un défenseur du muet, démontrant ainsi que toute parole, narrative ou discursive, est vaine. D'abord un hymne à la vie qui tire son éclat de la qualité des lumières et de la poésie des tableaux où la bouquetière et Charlot se trouvent réunis. Mais aussi comment ne pas comprendre que seule une attention muette, un éblouissement sans voix et une tendresse infinie sont les seules ressources possibles devant l'éclatante beauté de la fleuriste, son dénuement et son impuissance. Il semble bien que Chaplin exprime ici l'idée que les images signifient plus que les mots, qu'elles impressionnent davantage le spectateur. Précisément sans doute parce qu'elles s'impriment sur la rétine en violentant notre personne tout entière. Elles font d'abord appel à notre capacité émotive et sensitive. Le regard de Charlot sur la bouquetière ou la lumineuse beauté de celle-ci ont une densité humaine que les pauvres mots auraient bien du mal à signifier. Chaplin a réussi à exprimer par une gestuelle juste et contenue, par des jeux de physionomie mesurés et tendres une émotion délicate et qui touche à l'universel. L'art du mime est ici porté à une perfection telle qu'en 1994 encore, au théâtre de la Colline, lors de la projection du film avec l'orchestre dans la fosse, le public, pourtant habitué aux bruits et à la fureur des films contemporains à succès, vibrerait d'une émotion rare.

En outre, Chaplin sait allier dans ce film l'art du slapstick qu'il n'a cessé de faire évoluer depuis ses débuts au cinéma et les scènes dramatiques. Charlot a pris de la densité humaine et de la profondeur métaphysique. Il assume à lui seul, dans ce film, le poids de la condition humaine. Il n'est besoin d'aucune voix alors pour provoquer l'identification du spectateur.

Finalement le corps meurtri de Charlot à la fin du film et la blessure de l'âme sont au-delà de tous les discours. Nous suivrons d'ailleurs sur ce point l'analyse de M.

Leprohon⁹⁴ :

« ...Automne... Entre les scènes finales et ce qui précède ce sous-titre, il y a un abîme, un immense inconnu de souffrances, de découragements, de solitude. Il semble que Charlot porte maintenant le poids de toutes ses détresses passées, le bilan de sa prodigieuse aventure. Ce pauvre gueux excite la raillerie des gosses des rues, ramasse des fleurs dans le ruisseau, se souvenant de son amour évanoui. Jamais il ne fut d'apparence si misérable ! Pourquoi ? Nous l'avons connu ainsi, déguenillé, livide, et cependant moins pitoyable. On cherche et l'on s'aperçoit tout à coup qu'il n'a plus sa badine, cette canne de jonc dont il ne s'est jamais dessaisi, qu'il avait traînée dans les asiles de nuit, les terrains vagues, les champs ensoleillés et les neiges du Klondyke... Cette badine impertinente dont il avait fait le symbole de sa dignité, de son dandysme loqueteux, si habile à faire choir les grotesques bonshommes et à attirer gentiment par le bras quelque blonde ingénue, cette badine, il l'a laissée en prison. Il s'est dépouillé de sa dignité... Serait-ce donc qu'il n'a plus aucun espoir ? »

Ce film nous apparaît bien en définitive comme l'acmé du jeu muet de Charlot. Par la suite, la pression du parlant se fait sentir et Chaplin finira par l'accepter. Déjà nous pouvions penser que l'apport non négligeable des cartons soit pour la trame narrative soit pour prendre en charge le dialogue des personnages n'était pas sans poser quelques problèmes lorsque le récit se complexifiait.

2. Les cartons et le problème du Verbe. La spécificité de *A Woman Of Paris*.

Si les films des années 1914 à 1919 présentent une économie de cartons, les dialogues sont réduits à l'essentiel et les repères narratifs sont peu nombreux, en revanche on peut avancer qu'à partir de *The Kid* le nombre de ceux-ci augmentent sensiblement. La complexité narrative des longs métrages imposent d'informer plus largement le spectateur et, dans ce sens, les cartons sont un adjuvant précieux pour l'intelligibilité de l'histoire et pour mieux cerner les rapports humains. Toutefois, la pantomime de Charlot encore fort prégnante permet de doser leur utilisation.

Quand il réalise *A Woman Of Paris* le 1 octobre 1923, ce long métrage, fort proche par son rythme et son découpage des longs métrages hollywoodiens, contraint Chaplin, comme nous l'avons étudié précédemment, à user d'une grande quantité de cartons. Leur pléthore peut s'expliquer en outre de la manière suivante. D'abord, Charlot est absent de ce film, volontairement puisque Chaplin voulait faire montre uniquement de son talent de réalisateur. La pantomime disparue, donc le langage gestuel absent, il lui fallait suppléer par l'insertion de textes utiles pour un spectateur habitué au langage charlotesque. Ensuite il était nécessaire de rendre claire une situation romanesque alambiquée avec des rapports humains sophistiqués. On est ici très loin des slapsticks. Chaplin en effet élabore des stratégies amoureuses subtiles où il suggère des sentiments raffinés ; les personnages analysent les situations qu'ils vivent et le sens des scènes est rarement donné d'emblée. L'art de l'ellipse renforce cette quête du sens. Enfin on peut songer que

⁹⁴ P. LEPROHON, *op. cit.*, p.307

Chaplin, bien qu'il vitupère un peu plus tard les "talkies", a une prescience du parlant et en ressent certainement la nécessité. S'il condamne celui-ci c'est au nom de son personnage de Charlot

« Mon personnage cesserait d'être ce qu'il est dès l'instant où j'ouvrerais la bouche. »

Or, *A Woman Of Paris* fait précisément l'épreuve de la réalisation sans Charlot. L'emploi considérable des cartons dans ce film en montre la limite. Et si Chaplin résiste, c'est que Charlot revient en force dans *The Circus* et *City Lights*. Est-il surprenant de voir justement que le film qui suit *A Woman Of Paris*, à savoir *The Gold Rush*, est celui que Chaplin a cru bon de sonoriser en 1942 en lui ajoutant d'un bout à l'autre un commentaire verbal ? Quoi qu'il en soit, on trouve dans les films muets de Chaplin, selon F. Bordat *« une véritable bande sonore imaginaire qui a son rôle à jouer dans la comédie. »*⁹⁵

Comme nous l'avons soutenu, le spectateur d'hier et d'aujourd'hui ne rencontre pas de difficulté pour s'impliquer dans les films muets. Est-ce à dire que le personnage de Charlot est suffisamment éloquent pour exprimer ce qu'il y a de plus fondamental en l'Homme ? Poudovkine en 1944 le croit :

« Chaplin est doué de la manière la plus notable du don de susciter l'affection du plus vaste public. Il est un des très rares artistes à devenir guide spirituel de ses admirateurs. Avec une fascinante simplicité, parlant un langage compréhensible à tous, il fonde sur une description homérique des banlieues la subtile vérité de la vie intérieure de l'homme. L'appeler un "guide spirituel" n'est pas une exagération rhétorique. Ses films sont extraordinairement émouvants, chacun le sait. Mais ce bouleversement de nos sentiments ne peut en aucune manière être qualifié de sentimental. Il est de caractère élevé, il naît du travail profond et subtil de l'esprit d'un artiste qui connaît la vie, aime le peuple et croit en un avenir meilleur. Chaplin regarde la vie avec fermeté et franchise, sans jamais en oublier les côtés tristes. »⁹⁶

Chaplin avait conscience de l'universalité de son personnage et de l'écho qu'il rencontrait auprès du public. C'est pourquoi il était peut-être terrifié à l'idée de lui donner une voix, **sa** voix. Ne viendrait-elle pas détruire la silhouette qu'il affectionne tant et si rompue à la pantomime ?

« Quant à moi, je pourrais avoir la plus belle voix du monde que je resterais encore silencieux. La pantomime, qui est le plus ancien des arts, exprime mieux les émotions que la parole. Enfin, avantage matériel sur la parole, la pantomime est un langage universel. Les petits Chinois, les petits Hindous me comprennent tous ; je doute fort qu'ils puissent jamais me comprendre aussi bien si je leur parlais chinois ou hondoustani... »⁹⁷

Il est également vrai pour Chaplin que le cinéma, les images seules sans la parole, est le nouveau langage de l'universalité. Bien des critiques ont reconnu aussi l'universalité du

⁹⁵ F. BORDAT, *op.cit.*, p. 279 à 282.

⁹⁶ *Allocution prononcée le 27 avril 1944 à Moscou.*

⁹⁷ M. MARTIN, *op. cit.*, p. 123,124.

personnage.

« Il y a mythe parce que Charlot existe en tant que tel, indépendamment de M. Charles Chaplin qui est sous le masque, indépendamment des circonstances, des péripéties et de la logique des aventures auxquelles il participe. (...) Le mythe s'applique parfaitement à ce personnage qui est le symbole vivant de millions de "petits hommes" à travers le monde et dont la charge affective dépasse de beaucoup la personne de Chaplin ; pour s'en rendre compte par l'absurde, en quelque sorte, il suffit de songer à d'autres "mythes" cinématographiques, Greta Garbo, Marlène, Marilyn, James Dean : aucune comparaison possible. »⁹⁸

On peut, pour toutes ces raisons, comprendre que, pour celui qui avait fait carrière très tôt et réalisé avec brio et succès soixante courts métrages à vingt-huit ans, l'arrivée du parlant lorsqu'il en a trente huit et qu'il a encore tourné treize films dont des longs métrages, soit ressentie comme un véritable traumatisme.

CHAPITRE VIII. L'UNITÉ DE CHARLOT COMMENCE A ETRE MENACÉE

1 - Un an après l'arrivée du parlant. 7 janvier 1928 . *The Circus*.

Il nous convient d'envisager à ce point de la réflexion comment Chaplin nous suggère que l'unité de Charlot commence à être menacée. Avoir choisi de réaliser *The Circus*, c'est vouloir se poser la question qu'il n'a cessé d'aborder au cours de sa carrière des rapports de l'artiste et de son public. Rien d'étonnant qu'elle se présente une nouvelle fois au moment de la révolution cinématographique du parlant qui fragilise l'acteur de cinéma muet. Elle n'est pas non plus sans préfigurer douloureusement la mise à nu de *Limelight*.

The Circus pose en profondeur la question de l'acteur comique et de la pantomime. Si, comme nous l'avons étudié dans la première partie, les seuls gags recevables par le public, c'est - à - dire ceux qui déclenchent le rire, sont impromptus, dus au hasard des circonstances, il n'en reste pas moins que ceux issus des slapsticks ne font plus recette. Plusieurs séquences sont à retenir pour débattre de ce point.

Lorsque Charlot souhaite se faire embaucher dans le cirque pour des numéros de clowns, le directeur lui fait passer une audition sous le chapiteau. Trois sketches lui sont proposés : une démonstration de pantomime pure et simple, le remake de la pomme de G. Tell et la scène du barbier. Or, ils appartiennent tous aux vieilles recettes du comique et renvoient aux premiers films de la Keystone. Et, à ce titre, ils apparaissent comme dépassés.

La pantomime de Charlot est grotesque à tel point que devant une prestation aussi nulle le directeur s'écrie, abasourdi : « *C'est horrible !* ». Le numéro de G.Tell est ridicule :

⁹⁸ *Ibid. op.cit, p. 100.*

simpliste le ver dans la pomme que croque Charlot au lieu de la mettre sur sa tête et stupide la banane posée à la place. Quant à la scène du barbier, elle est insipide et ne provoque plus le rire, sauf celui de Charlot assis qui regarde les clowns et qui prend soudainement conscience que ce n'est pas drôle du tout. Lorsqu'il se joint à eux son détachement par rapport à ce type de comique est encore plus explicite. Les recours à une espèce de distribution de tartes à la crème et aux coup de pied au cul sont dénués d'intérêt : Charlot en est même à demander ce qu'il faut faire et comment. Il y a là sans aucun doute une critique sévère de Chaplin à l'égard d'un comique éculé mais aussi une interrogation sur la pantomime des acteurs du cinéma muet. Deux cartons sont à examiner à ce moment-là du film. Charlot successivement s'adresse à nous spectateurs, puis au directeur :

« Je n'y vois rien » « On n'a rien dit des conditions »

Le premier renvoie à une situation évidente puisqu'il est couvert de mousse à raser ; mais on peut également comprendre que Charlot ne voit plus l'intérêt d'un tel comique. Il a vraisemblablement conscience que ce type de pantomime est voué à l'échec et que ce n'est pas comme cela que le cinéma muet pourra concurrencer le parlant.

Le fait que Charlot ne soit pas engagé comme comique mais comme simple accessoiriste, comme dans les films de ses débuts qui traitaient de l'univers cinématographique, suggère en creux que ce n'est pas de cette manière là que Charlot fera réussir le muet. Cette prise de conscience douloureuse sera carrément affichée à la fin du film quand le gag impromptu de la mule devenant récurrent et sur commande s'avère un beau fiasco. Un carton signale d'ailleurs : « *Que se passe-t-il ? Personne n'a ri !* » Cette fragilisation du personnage de Charlot va conduire Chaplin à explorer d'autres pistes qu'il avait déjà longuement éprouvées dans des films antérieurs.

Nous pouvons nous interroger sur le numéro de funambule qu'il fait accomplir à son personnage, plaçant celui-ci en contrepoint de tous les autres. Filmé soit en plan d'ensemble, soit en plan taille avec des plans d'inserts, Charlot exécute une pantomime remarquable tragi-comique, où les singes, loin de provoquer le rire, engendrent un certain malaise. Quoique harcelé voire agressé par les animaux, Charlot sur son fil déclenche terreur et rire sans que l'on sache ce qui va l'emporter. La symbolique du numéro de funambule nous apparaît claire. Charlot acteur du cinéma comique muet est sur le fil du rasoir : Quelle pantomime et quelles histoires se révéleront désormais les plus pertinentes pour séduire le public ? Comment rénover les situations comiques et quelle dimension doit désormais prendre le personnage de Charlot ?

Lorsque, à la fin de ce numéro, le costume en lambeaux, il est violemment renvoyé par le directeur du cirque - un plan d'ensemble de l'extérieur du chapiteau nous fait assister à l'expulsion de Charlot à terre et seul au milieu du cadre - on peut légitimement penser que Chaplin préfigure la mort de son personnage en tant que tel. La fin du film est, de ce point de vue explicite et ambiguë. Le directeur lui propose bien de le reprendre, sous la pression de la ballerine, mais il lui désigne la dernière roulotte du convoi. Finalement Charlot préfère se retirer. Les derniers plans, d'abord un plan d'ensemble, ensuite un plan américain le montrent seul debout, puis assis au milieu du cercle désert de la piste de cirque. Son expression est triste et il froisse l'étoile déchirée, reste de la gloire passée, et s'en débarrasse d'un coup de pied à la lune comme pour défier la

guigne. Est-ce qu'il pressent à cet instant précis la fin de Charlot star ? Pourtant le dernier plan du film où il franchit le cercle magique et où il s'éloigne dans la profondeur de champ avec cette allure guillerette et désinvolte qu'il affectionne particulièrement ne nous invite-t-il pas à croire qu'il n'a pas dit son dernier mot et que demain demeure l'espace de tous les possibles ? En 1929, dans Cinéa, Chaplin affirme encore : « *Je dois le succès, j'en suis sûr, à mes dons de mime.* »

A cet égard, si l'on examine la fin de *The Circus* et le début de *City Lights*, on est frappé de la liaison filmique entre les deux réalisations. Dans le dernier plan du premier film, Charlot s'éloigne dans la profondeur de champ, dos à la caméra et face à la ville que l'on perçoit au loin. L'étape de la marginalité que symbolise à merveille l'univers des roulottes de cirque - Charlot refuse désormais l'errance bohémienne que le directeur lui propose - s'achève dans cette fermeture au noir. La figure du tramp, solitaire, toujours par monts et par vaux qui s'évanouit dans le lointain est métaphorique d'un destin d'errant qui s'achève. En effet, la première séquence du second film le retrouve dans cette ville suggérée à la fin du film précédent, au coeur même de la cité, symboliquement niché au giron de la statue, emblématique de cette dernière.

Et la cérémonie initiatique du dévoilement de la statue est, pour nous, lourde de sens. D'une part, elle peut-être ressentie comme "re-naissance", Chaplin avec ce film souhaitant âprement défendre les valeurs propres du cinéma muet, et nous verrons comment il s'y emploie admirablement. Le dévoilement des techniques du muet y est particulièrement pertinent à une époque où le parlant retient les foules. D'autre part, elle peut-être pressentie comme "naissance" d'un Charlot qui ne serait déjà plus tout à fait Charlot. Le rôle que Chaplin avait amorcé pour son personnage dans la fin du film précédent, à savoir qu'il s'efface devant l'amour du funambule et de l'écuyère et qu'il facilite leur union, s'épanouit pleinement dans *City Lights*. Un certain enracinement dans le tissu urbain lui fait éprouver les vicissitudes de ses semblables et l'espace de la ville donne cette fois-ci un sens à sa quête existentielle en lui faisant réaliser le bonheur d'autrui. Ultérieurement nous analyserons cette mutation de la figure **du tramp mais c'est dans *City Lights* qu'elle est esquissée.**

2- Le pied de nez au parlant et l'obstination de Chaplin. 6 février 1931. *City Lights*.

Si l'on se réfère aux multiples études tant anglo-saxonnes que françaises sur ce film, on ne peut être que frappé par leur insistance à montrer la volonté de Chaplin à faire perdurer l'art du cinéma muet.

« En tant que film muet sorti en plein parlant, l'oeuvre restera un acte de résistance à peu près unique (...) Chaplin, quant à lui, refusa de sacrifier quoi que ce soit de sa "manière" muette. »⁹⁹

Tentons de comprendre ce qui témoigne dans ce film de la résistance de Chaplin au cinéma parlant. Notre étude se développera en suivant cette démarche. Saisir en premier lieu la filiation de ce film avec l'histoire du muet puis analyser la séquence d'ouverture

⁹⁹ M. CHION, *Les lumières de la ville, étude critique, Synopsis*, éd. Nathan, 1989, p. 16.

sous le symbole du “pied de nez” que Charlot donne magistralement à voir. Rechercher surtout les techniques mises en oeuvre au cours de la réalisation et qui inscrivent ce film dans la tradition du muet. Cependant s'interroger sur cet aveu de Chaplin lui-même : “*Le cinéma parlant me fascine*” et montrer que le cinéaste dès 1931 n'est pas aussi réticent qu'on pourrait le croire aux diverses innovations. En dépit de cela examiner finalement la force filmique du muet, sublime, dans *City Lights*.

a) Filiation du film avec l'histoire du muet.

Si l'on se réfère au titre du film : “*Les Lumières de la ville*”, M. Chion ¹⁰⁰ rappelle qu'il renvoie à l'espace urbain prisé par les films muets.

« Vers la fin des années 20, au climax du cinéma muet, le thème urbain avait connu une vogue toute spéciale : il suffit de citer *Métropolis*, de Fritz Lang (1926), *Berlin Symphonie d'une grande ville*, de Walter Ruttmann (1927), *L'Aurore* (1927) et *Le Dernier des hommes* (1924), de Murnau... »

En outre, bien que les techniques aient évolué (voir ci-dessous), stratégiquement Chaplin s'en tient aux codes du muet. *City Lights* « *étant une comédie sentimentale en pantomime* », Charlot travaille en profondeur les mimiques et la gestuelle, les regards et les déplacements dans l'espace, soucieux de rendre au mieux les nuances du sentiment et de l'humeur, fidèle en cela au Charlot qu'affectionne particulièrement le public. Il refusera donc catégoriquement de parler pour l'excellente raison que « *Les émotions extrêmes de l'âme sont muettes* » et parce que les cartons suppléent largement à l'absence de paroles. Et, quant à la photographie, F. Bordat souligne ¹⁰¹ :

« Le soft focus renvoie explicitement et, je dirais, un peu pieusement, à cette esthétique “artiste” des années vingt à laquelle, paradoxalement, Chaplin n'avait jamais vraiment adhéré, mais dont, dans son opposition au parlant, il voulait bien maintenant paraître l'héritier. »

En somme, Chaplin veut que l'on reconnaisse toujours en lui le virtuose du cinéma muet, capable de faire la nique au parlant, parce qu'il maîtrise parfaitement son art.

b) La séquence d'ouverture.

D'emblée le film est placé sous le signe du muet pour plusieurs raisons. Du point de vue du décor initial, il renvoie à *A Woman Of Paris*. Alors que Jean Millet, le peintre amoureux éconduit, se tue aux pieds d'une statue, le tramp amoureux dont la ballerine de *The Circus* n'a pas voulu, renaît dans les bras d'une statue dédiée à la “paix et à la postérité”. On renoue également avec l'espace de prédilection de Charlot : la grande ville.

Ensuite, Chaplin se moque des dernières trouvailles du parlant comme le Vitaphone, par une parodie du discours officiel. Comme le dit très justement J. Smith ¹⁰² :

¹⁰⁰ M. CHION, *ibid.* p. 25

¹⁰¹ F. BORDAT, *op. cit.*, p. 259

¹⁰² J. SMITH, *Chaplin*, Comlumbus Books, London, 1984, p. 91.92.

« It is morning and fat Henry Bergman is officiating at the dedication of a monument. When he starts to speak, he has no voice ; instead, we hear what sounds like a kazoo. The joke is not so much a parody of the meaningless phrases of politicians as it is Chaplin's defiance of the new tyranny of the talkie. The joke builds : a self-important woman gets up, then an old man with a fussy beard. They too make gibberish noises as they prepare to unveil a monument dedicated to peace and prosperity. »

En effet, la paix réclame le silence et nous ne pouvons pas prendre au sérieux un homme qui baragouine et une femme qui caquette. La parole volontairement brouillée et cacophonique dénonce, avant l'heure, dans le parlant, le parler pour ne rien dire. L'utilisation pervertie de la parole trouve un écho dans la réplique de la musique officielle. Alors que Chaplin a choisi une musique allègre pour accompagner le réveil du tramp, l'hymne national fait brutalement irruption et apparaît tout aussi incongru que la posture de Charlot embroché par le fond de culotte sur l'épée dressée de la statue. Chaplin dans cette séquence d'ouverture dénonce l'incohérence du cinéma parlant parce que, pour lui, les images se suffisent à elles-mêmes et le dévoilement de Charlot est explicite pour tout spectateur de films muets. La parole ne peut rien ajouter à la pantomime du réveil et à la symbolique de la statue.

Le pied de nez magistral qui surgit comme par hasard de la posture charlotesque se trouve dans des rushes¹⁰³ relatifs à un tournage antérieur - dont je n'ai pas pu vérifier pour quel film ils avaient été tournés -. Essentiellement employé pour narguer ici les autorités, métaphoriquement le parlant, il est à la fois une permanence des gags du muet et une réminiscence de Charlot "infans" dont la résistance s'est souvent marquée dans le passé soit par des coups en vache soit par des pitreries comme celles qui consistent à tirer les barbes de ceux qui se prennent au sérieux. Or, Chaplin ne s'en tient pas là ! Plus subtilement il va techniquement enraciner *City Lights* dans le muet.

c) Les techniques filmiques qui l'inscrivent dans la tradition des films muets

Abordons **les personnages**. Ils sont en nombre réduits et appartiennent à la famille des "silent movies".

La jeune fille, handicapée par sa cécité et orpheline, n'ayant que pour tout soutien une faible grand-mère comme dans les histoires populaires du XIXème siècle - une situation à la Dickens, auteur de prédilection de Chaplin - appartient à cette lignée des jeunes filles émouvantes du cinéma muet. Elle rappelle ces nombreuses créatures démunies et mélancoliques qu'a croisées le tramp dans son errance. Son logis propre mais misérable n'est pas sans rappeler ceux de *Easy Street* ou de *The Kid*.

Le personnage du millionnaire alcoolique est une figure classique et récurrente des films antérieurs de Chaplin. Au début même de sa carrière, tant dans le music-hall qu'au cinéma, ce rôle de l'ivrogne - qui n'est pas sans rappeler le propre père de Chaplin - est une spécialité de son jeu de mime. Pour exemples on le trouve dans : *The Rounders*, *A Night Out*, *One A. M.*, *The Cure*, *The Idle Class*, *Pay Day*. Ce couple étrange que Charlot

¹⁰³ Emission télévisuelle de la 5, diffusée le 8. 11. 98.: Nugus / Martin production présentent dans la série « *Les couples légendaires du XXème siècle* » Oona O'Neill et Charlie Chaplin, 1997.

forme épisodiquement avec celui-ci évoque l'obsédante figure du double, parfois présente sous la forme de sosie quand Chaplin joue les deux rôles. Comme dans les films muets antérieurs, le double endosse la tare ou comble la frustration. C'est le cas ici. Charlot riche par procuration utilise les largesses de l'homme ivre pour assumer le rêve de la bouquetière et la soigner. Ce type de situation est parfaitement connu d'un spectateur des films de Charlot.

Les gamins des rues, les deux vendeurs de journaux, prêts à toutes les farces voire à toutes les méchancetés sont une réplique, en plus âgé, du kid casseur de carreaux et des gosses bagarreurs.

Enfin, le compagnon éboueur ressemble aux personnages des premiers slapsticks : grosse moustache tombante et mimiques grimaçantes comme au bon vieux temps d'Albert Austin. De même, les mondains de la « party » chez le millionnaire appartiennent par leurs tenues et leurs attitudes à ce cinéma-là.

Mais on repère également **les scènes obligées** du muet. Ainsi celles des orgies mondaines, de la boxe, de la course de voiture. Par deux fois dans le film, Chaplin évoque l'atmosphère des "années folles" : le millionnaire ivre lui propose d'aller faire la bombe dans un cabaret mondain, plus tard il organise chez lui un bal masqué pour ses amis. Dans une séquence comme dans l'autre, il met l'accent sur le débridement des mœurs et la lascivité des comportements qu'accentue une musique explosive dans la soirée au night club. Frénésie à laquelle ne résiste pas Charlot qui se précipite dans le tourbillon fou de la danse. Ces scènes ne sont pas sans rappeler celles de *Caught In A Cabaret*, *A night Out*, *The Count*, *The Idle Class*, et bien sûr, *The Idle Class*.

Le combat de boxe, quant à lui, est significatif du milieu populaire du tramp. Il appartient aux grandes scènes classiques du muet comme tentative pour gagner, au plus vite et au mieux, sa vie. Rien d'étonnant donc à ce que Chaplin en face un morceau de choix dans ce film. Dans la lignée de ceux présents dans *The Knock out*, *The Champion*, il construit celui-ci avec une telle minutie qu'il le donne comme une apothéose de la pantomime.

« Ici, il a poussé à l'extrême, jusqu'à une chorégraphie très raffinée, le jeu à trois sur les permutations de place et sur le rôle de l'interposition de l'arbitre, choisi beaucoup plus grand de taille que les deux adversaires. »¹⁰⁴

Il est l'occasion pour lui de signifier une fois de plus que, seule l'image avec la synchronisation d'une musique « *qui lui est consubstantielle* », selon F. Bordat, suffit à déclencher la dynamique du rire et à donner du sens.

Enfin, la séquence consacrée à la course automobile à travers les rues de la grande ville à l'aube, filmée en décor naturel. C'est suggérer avec force le premier film où justement Charlot apparaissait pour la première fois dans son costume de tramp durant une réelle course : *Kid Auto Races At Venice* 07-12-1914. Le burlesque tient aux déplacements fous de la limousine qui opère un gigantesque zigzagement dans la profondeur de champ en parcourant toutes les dimensions du cadre. Le passage des plans rapprochés aux plans d'ensemble renvoient à toutes les scènes automobiles

¹⁰⁴ M. CHION, *op. cit.*, p. 71.

inscrites ici ou là dans les réalisations antérieures et qui appartiennent à l'une des figures les plus anciennes du slapstick.

Que dire à présent des **techniques de filmage** spécifiques du cinéma muet et dont Chaplin ne se prive nullement comme pour mieux signifier son appartenance à une écriture cinématographique qui a fait ses preuves ?

Selon son habitude, Chaplin n'est guère friand des mouvements de caméra et il affectionne encore souvent de filmer de manière frontale. Certains critiques, à notre sens peu clairvoyants de l'unité interne de *City Lights*, lui ont même reproché de juxtaposer dans ce film une série de tableaux se suffisant à eux-mêmes comme "réactualisation" de courts métrages anciens. Quoi qu'il en soit, il tient à respecter une écriture cinématographique qui a fait ses preuves dans le muet. Ainsi en est-il du fondu au noir ou du goût pour les fermetures à l'iris, pour les fondus enchaînés, pour l'insertion de cartons narratifs ou discursifs, et du souci permanent de sacrifier à la pantomime la plus précise et la plus signifiante pour le spectateur.

« Pantomime, he claimed, is an universal language, which speech as a form of communication is restricted to those who understand it. "Action is more generally understood than words", he said. "Pantomime lies at the base of any form of drama... Pantomime is more important in comedy than it is in drama... Most comedy depends on swiftness of action, and even can happen and be laughed at before it can be told in words... Pantomime, I have always believed and still believed, is the prime qualification of successful screen player... »¹⁰⁵

En dépit de tout, Charlot doit rester Charlot ! M. Chion met en évidence cet aspect :

« La scène de rencontre (...) fait l'effet d'une scène de cinéma muet par excellence. Elle semble avoir été menée à bien en tant que démonstration de l'art de la pantomime, et montre comment, avec le minimum de paroles et d'intertitres, un quiproquo complexe peut être établi. Et cependant, elle suppose des sons (des claquements de portière) et une voix, celle de l'Aveugle qui lui propose des fleurs et le fait se retourner ; des sons et une voix que l'on n'entend pas. »¹⁰⁶

Nous nous proposons d'ailleurs d'analyser méthodiquement cette séquence en parallèle avec la dernière du film dans le dernier point de cette partie.

Sur le plan musical et de la synchronisation, Chaplin reste encore très fidèle au muet. Il répugne par exemple à une trop grande adéquation entre l'image et la musique et demeure totalement silencieux à des moments où il faudrait percevoir celle-ci : morceaux du gramophone, chant du canari, voix du chanteur de charme. Il laisse ainsi libre une grande plasticité sonore que nos imaginaires peuvent peupler. Egalement il préfère le recours à des morceaux musicaux indépendants et achevés, quitte à les réitérer pour annoncer les apparitions des mêmes personnages, c'est par exemple le cas du leitmotiv de *La Violetera* pour signifier l'aveugle, plutôt que d'employer ce que les Allemands nomment le "durchkomponiert". Enfin il sait faire exister pleinement le silence pour mieux souligner les moments d'émotion intense comme pour suspendre le temps. L'arrêt sur le sonore magnifie l'arrêt sur image.

¹⁰⁵ R. MANVELL, *Chaplin, The Library Of World Biography*, 1974, p. 136.

¹⁰⁶ M. CHION, *op. cit.*, p. 33, 34.

Sur le plan du langage, Chaplin excelle dans celui des gestes et cultive l'échange par le regard. La parole reste résolument muette et inutile. On peut remarquer que ce film fait une économie rare de cartons discursifs, l'expressivité de Charlot signifiant amplement les émotions, les sentiments, les affres de la séparation. Charlot est avant tout acteur de muet et nous a habitués à une parole tout intérieure, à l'unisson du corps, de l'oeil, de l'expression de la bouche. Les mots sont pour lui aussi vains et volatiles, aussi transparents et inconsistants que ces bulles de savon qui s'échappent en un flot continu et évanescant de la bouche de l'éboueur en colère. La vanité de la parole est ici dénoncée : l'éclat de voix, c'est la bulle qui éclate dans les doigts de Charlot, mais c'est aussi la voix éclatée de l'incohérence borborygmique.

Par tous ces aspects Chaplin rappelle son attachement au cinéma muet et sa défiance du parlant. Il jette également dans ce film le meilleur de son art, conscient qu'il joue à quarante quatre ans sa carrière de cinéaste sur un coup de dé. Mais Chaplin aime le défi pour lui-même et se plaît à s'éprouver dans sa création. Est-ce à dire que *City Lights* se confine dans cette écriture cinématographique où il obtient un vrai triomphe ? C'est mal connaître Chaplin et la manière rusée et subtile avec laquelle au contraire il s'essaie, sans en avoir l'air et surtout sans le dire, à ces nouveautés qu'apporte le cinéma parlant.

d) La fascination du cinéma parlant.

Depuis le dernier film de Chaplin : *The Circus*, bien des nouveautés ont fait leur apparition dans le monde du cinéma qui n'ont pas été sans intriguer Chaplin quant aux évolutions radicales que risquait de connaître cet art.

La pellicule panchromatique (sensible à la gamme du spectre) remplace désormais l'orthochromatique (insensible aux rouges et jaunes, qui ont un rendu noir sur l'écran ; en revanche très sensible aux bleus ayant un rendu blanc). Elle devait permettre d'adoucir les contrastes donc de modifier sensiblement le maquillage des acteurs. On se souvient que Chaplin se farde assez outrageusement dans les films muets et bien des critiques comme A. Bazin ou M.Chion se sont posés la question du vieillissement de Charlot à l'écran qui serait alors plus visible, donc la nécessité pour lui d'adopter un maquillage plus adapté à ce changement de pellicule. Le débat reste ouvert sur cette question et F. Bordat demeure fort prudent par rapport aux conclusions hâtives que l'on pourrait tirer sur les effets pervers de la panchromatique. Nous pouvons constater, quant à nous, que Charlot continue à outrer son maquillage et à garder le cheveu bien noir jusqu'à *The Great Dictator*. C'est la fin de celui-ci qui établit vraiment la mutation du personnage et en faisant mourir Charlot précipite Chaplin dans le vieillissement.

Autre révolution qui n'est pas sans conséquence directe sur *City Lights* : le passage de 16 /18 images par seconde propre au cinéma muet au 24 images par seconde qu'instaure le parlant. En effet, la nécessité d'aligner le temps du découpage/montage avec le son synchrone et la musique présente sur la bande a entraîné Chaplin à se plier aux nouvelles exigences filmiques établies par les "talkies" du cinéma hollywoodien.

De même le parlant implique un maniement plus souple de la caméra et des évolutions sensibles dans les techniques de filmage. Il semble bien que ceci ait influencé

indirectement le tournage du film. Ainsi, Chaplin réalise-t-il des plans mobiles avec des mouvements d'appareils à base de travellings, de panoramiques. Certains même ont valeur d'insistance pour des scènes où il apparaît qu'il veuille guider le spectateur pour davantage l'éclairer sur des situations ambiguës dont il veut lui faire décrypter le sens.

Dans la séquence de la rencontre avec l'aveugle, le spectateur est à même de lever le quiproquo qui s'installe entre la jeune fille et le vagabond par la seule perception du mouvement d'appareil que Chaplin, contrairement à son habitude, appuie. L'écriture cinématographique éloquente supplée le vide du langage : l'aristocrate qui surgit dans la profondeur de champ est cadré sur le bord gauche à hauteur de la portière de son automobile. La portière se ferme sans qu'on l'entende. Cependant un rapide panoramique gauche/droite nous invite à comprendre que la bouquetière assise à droite a perçu ce bruit de porte. Un second panoramique droite/gauche au plan suivant accompagne le geste de sa main tendue vers cet homme pour lui rendre la monnaie et fait un retour sur elle pour cadrer son désarroi. De même un raccord regard à partir de Charlot en direction de l'aveugle met en évidence qu'il vient de saisir la nature du quiproquo. Julian Smith explique à ce propos :

« Charlie, whose head movement has controlled the camera, then looks directly at the camera, as though to share his problem with us : should he correct her mistake and claim his change, or should he exploit her vulnerability by purchasing her continued esteem at some cost to himself ? Charlie's solution is the same one Chaplin had made for himself about his role in this film : he keeps his silence. But there is danger in that silence, as Charlie learns when he tiptoes away from the girl and sits down to watch her : she empties a bucket of dirty water in his face. In the next scene, trying to instill confidence and the will to live in the suicidal millionaire, Charlie speaks passionately (though all we hear is the emotial musical accompaniment) and ends up being yanked into a river at the end of a rope attached to a huge rock. Silence or speech, passive witness or active involvement, both have their danger for Chaplin. »¹⁰⁷

Ceci pose, en creux, le doute même que Chaplin ressent à cette époque là : "talkies or not talkies ?"

Autre exemple signifiant de ces concessions de Chaplin au parlant. Dans la séquence finale, Charlot en haillons déambule le long d'une vitrine que le spectateur reconnaît pour être celle de la statuette de femme du début du film. A ce moment là un panoramique assez sec droite/gauche dévoile à l'angle de la rue les deux espiègles vendeurs de journaux que seul le spectateur perçoit. Nous connaissons donc

avant Charlot l'origine de la boulette lancée à la sarbacane sur la nuque du tramp. Ce type de mouvements d'appareils fonde un certain nombre de séquences majeures dans le film comme si Chaplin voulait donner de la vigueur à son écriture en motivant chacune des actions décisives de ses personnages pour la compréhension de l'histoire. La pertinence est construite dans et par l'image.

Il appert dans ce film que le recours chez Chaplin a une échelle de plans très variée - les autres réalisateurs du burlesque affectionnent les plans d'ensemble le plus souvent -

¹⁰⁷ J. SMITH, *op.cit.*, p.93

facilite son insertion dans les nouvelles normes du cinéma parlant. En particulier, *City Lights* privilégie les plans rapprochés voire les gros plans avec effets récurrents de champ et contrechamp sur les personnages, ce qui conduit à penser que Chaplin les cadre dans un rapport tel de proximité que la parole est imminente. Le dernier plan du film, somptueux de retenue et de pudeur, est symbolique du grand silence qui préfigure la naissance du Verbe.

Pourtant, pour monter combien Charlot est encore en 1931 au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin, nous terminerons cette étude par une analyse parallèle des séquences 2-3 et de la séquence 30.

e) La force filmique du muet chez Chaplin.

Ces séquences permettent de mesurer le minutieux travail de construction qui sert admirablement la diégèse et met en évidence que la compréhension du spectateur s'exerce grâce au découpage/montage. Chaplin démontre ainsi qu'il n'a besoin des mots ni pour pénétrer la psychologie de ses personnages ni pour rendre intelligible son histoire.

Chaplin utilise rigoureusement le même décor en L, mais dans les séquences 2/3 Charlot vire à l'angle en venant du bord droit du cadre, dans la séquence 30, il fait le trajet inverse. Cet aller - retour au début et à la fin du film est déjà lourd de sens.

| | |
|---|--|
| <p>séquences 2 / 3 Carton : L'après-midi Charlot très élégant. Il se promène au milieu de la foule. Angle de rue animée, enseigne : "<i>Cigars and Tobacco</i>" Scène avec les gamins Ils lui chipent sa badine Champ/contrechamp sur Charlot et les gamins qui lui font des niches. Charlot digne, les quitte. Charlot contemple avec plaisir la statue de femme nue dans la vitrine. - filmé de l'extérieur de la boutique - filmé de l'intérieur de la boutique Gag de la trappe. Fermeture au noir La scène de rencontre Gros plan sur un panier de roses. Fondu enchaîné Gros plan sur le visage de la jeune fille Rencontre Charlot lui prend la main pour lui donner la pièce. La jeune fille croit que Charlot est parti.</p> | <p>séquence 30 Carton : L'automne Charlot en haillons. Il sort de prison et erre, seul. Plan de la fleuriste dans sa boutique installée à l'angle de cette rue. Charlot revenant sur les lieux de la scène de rencontre. La boutique : illusion de la jeune fille, elle croit que le riche est revenu. Scène avec les gamins. Foule. Panoramique sur Charlot qui s'avance seul face aux gamins. Charlot contemple la vitrine de séquence 2/3: la statue n'y est plus Ils lancent des projectiles sur Charlot Champ/contrechamp sur Charlot et les gamins qui le martyrisent. Charlot triste. Il continue à longer le trottoir, accablé. La jeune fille peut apparaître comme la statue d'autrefois en représentation dans sa boutique au milieu des fleurs. La scène de rencontre Vitrine de la fleuriste: la jeune fille dans sa boutique Gros plan sur une rose dans le caniveau. Les gamins continuent à tracasser Charlot Fleuriste dans sa vitrine comme la statue. - filmée de l'extérieur - filmée de l'intérieur quand Charlot se retourne face à elle et entre dans le cadre. Reconnaissance Jeune fille sort de sa</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| Fermeture au noir sur jeune fille seule. | boutique pour lui donner une rose et une pièce. Elle lui met la pièce dans la main et à son tour le reconnaît. Gros plan final sur le visage de Charlot. Fermeture au noir. |
|--|---|



Cette rigueur de construction en miroir du début et de la fin de l'histoire avec la jeune aveugle témoigne de la maîtrise de Chaplin et de son souci de faire signifier au mieux les images. Le spectateur est tout aussi attentif à l'insouciance et aux espoirs de Charlot dans le commencement du film qu'à sa misère et sa déréliction finales. On est en outre frappé de la manière dont Chaplin monte les plans et en réitère de fondamentaux pour créer du liant entre les différentes séquences. Si ceux qui ont trait aux échanges de regard entre l'aveugle et le tramp créent la relation amoureuse implicite, ceux des mains sont encore plus pertinents.

Ainsi, le premier échange se situe lors de la première rencontre : Charlot glisse une pièce dans la main de la jeune fille après que celle-ci lui a tendu une fleur dans la sienne. Un deuxième échange plus fort a lieu lorsque Charlot remet à l'aveugle la liasse de billets pour qu'elle se fasse soigner et celle-ci de joie porte la main de Charlot à ses lèvres pour l'embrasser, le tramp est bouleversé. Puis l'ellipse de la perte de l'autre lorsque Charlot est en prison. Comment renouent-ils ? Par un troisième échange plus émouvant encore que les précédents. Chaplin réitère le geste de la rose tendue par la jeune fille en direction du vagabond, puis c'est elle qui lui glisse la pièce dans la main. Suit un magnifique gros plan assez long sur ces mains qui s'étreignent avant que ce ne soient les yeux eux-mêmes qui étreignent l'âme. Chaplin avait bien compris qu'il n'avait nul besoin de la parole pour montrer une telle intensité dans l'émotion. Le cinéma n'avait-il pas été l'épreuve de la lumière "Fiat Lux" pour délivrer le monde des ténèbres du verbe. La littérature était mensongère, les récits d'amour également- Charlot n'était pas ce prince charmant riche - le cinéma serait-il la mise en lumière de la vérité sur les hommes ?

3 - La parole empruntée. 5 février 1936. *Modern Times*

Cinq années séparent ce film de *City Lights*, cinq années où Chaplin se cherche au sein d'un art qui voit le triomphe grandissant du parlant. J. Smith y décèle plusieurs raisons :

« *There is no simple or single reason for the unprecedented five-year hiatus between City Lights and its successor. In addition to the confusion about the focus (was it to be about "The Street Waif" of one early title, Charlie, or the masses ?), the production was very expensive, demanding a waterfront district and a huge factory set with monstrous moving props. And then there was the difficulty brought on by Chaplin's continued resistance to the conventions of sound. On the eve of the New York premiere of City Lights, he had told Mordaunt Hall that though he "might direct and produce a talking picture in which he did*

not act", (New York Times, 5 February 1931, p. 24) he would never appear in one. Even during his long vacation abroad, the thought of making a new silent picture had left him "obsessed by a depressing fear of being old-fashioned"', while the idea of a talkie "sickened me, for I realized I could never achieve the excellence of my silent pictures. I would mean giving up my tramp character enterely. Some people suggested that the tramp might talk. This as unthinkable, for the first word he ever uttered would transform him into another person". »¹⁰⁸

J. Smith pose ici clairement la question qui fonde notre recherche. Jusqu'à l'arrivée du parlant, la place de Charlot au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin ne fait pas problème. Nous avons suggéré qu'à partir de *The Circus* Chaplin s'interroge et, cette question de la transformation du burlesque et de son personnage le taraude de plus en plus. *Modern Times*, quasiment dix ans après l'introduction du parlant, permet d'en mesurer l'ampleur et de comprendre comment Chaplin travaille son film dans une double direction. Un souci de donner à Charlot tous les moyens dont le burlesque muet dispose pour lui procurer la résistance nécessaire face aux réalisations parlantes, mais déjà une remarquable maîtrise pour donner au son la force qui lui revient. Le titre lui-même est emblématique de cette entrée de Chaplin dans la modernité cinématographique. *Modern Times* est une façon biaisée d'aborder une réflexion fondamentale sur les avancées du cinéma et les conséquences inéluctables qu'elles engendreront. C'est ce que nous allons tenter de saisir dans la manière dont Chaplin écrit ce film.

a) Vers une transformation du burlesque

Avant de nous interroger sur les évolutions de ce genre, analysons ce qui perdure de celui-ci dans l'élaboration même du film. La première chose qu'il ne faut point perdre de vue est la volonté expresse de Chaplin de garder entier le personnage du tramp. Or, qu'est-ce qui le caractérise essentiellement ? Sa silhouette, son costume et sa propension originelle à exister par la pantomime et le gag. En tant que tel, Charlot va exister pleinement dans ce film.

En effet, un des fondements majeurs de l'écriture chaplinienne dans cette réalisation est le retour en force du slapstick comme si Chaplin sentait la fin de son clown. Nous comptons un nombre impressionnant de gags qui n'apparaissent pas comme des trouvailles mais au contraire comme des rappels ou des clins d'oeil à toutes ses réalisations antérieures. En face de chacun d'eux, dont nous dressons ci-dessous la liste, nous pouvons indiquer la source ou la démarche filmiques à laquelle ils font allusion (parfois il conviendrait d'en citer plusieurs).

1- Charlot se gratte. C'est le vieux réflexe du tramp que la vermine ne laisse pas toujours en paix.

2- Une mouche vient tourmenter Charlot. Il y a là concrétisation du gag précédent. Ce harcèlement comique va provoquer la catastrophe sur la chaîne industrielle !

3- Le coup de pied au cul : un classique charlotesque.

4- Le pantin aux gestes stéréotypés : c'est l'image de Charlot capable d'incarner

¹⁰⁸ J. SMITH, *op.cit.*,p.97

toutes les postures du cirque.

5- Il se lime les ongles tandis que le camarade ouvrier travaille avec ardeur. Combien de fois avons-nous vu Charlot se curant les ongles avec sa canne ou une truelle pour échapper au dur labeur !

6- Le gag des boutons de la jupe de la secrétaire réitéré plus tard par ceux sur la poitrine de la passante. On ne peut manquer de penser à la manière dont Charlot détourne systématiquement les objets pour en faire autre chose. C'est sa fantaisie qui fait être les choses et non l'inverse. Sa névrose de travailleur à la chaîne le conduit aux fantasmes les plus débridés. Sans compter ses accès de lubricité qui le rapprochent de *Sunnyside*.

7- La machine à manger. Elle est une monstrueuse et mécanique métaphore de la tarte à la crème des plus vieux films burlesques. Elle a d'autant plus de force que Charlot attaché ne peut se défendre et, de ce point de vue, elle introduit une tension dramatique qui dépasse largement le comique de situation.

8- Charlot avalé par les engrenages de la chaîne de montage. Gag nouveau certes dans sa composition sophistiquée et dans son art du montage et du trucage, mais ce n'est pas sans rappeler les nombreuses fois où Charlot est victime de la mécanisation : portes à tambour, escaliers mécaniques, monte - charges etc.

9- Charlot rive d'imaginaires écrous sur le corps de son camarade de travail. C'est le gag classique où Charlot se défoule sur le corps d'autrui. Ceci renvoie à la dimension des Charlot vachards et rancuniers.

10- Le dérèglement des machines en manipulant tous les leviers, les volants et les manettes. On sait là encore combien Charlot s'est joué des machines comme dans *The Fireman*, *Police* .

11- Le ballet avec les multiples burettes d'huile. Nous sommes toujours dans le détournement ludique des objets et dans cette manière qu'a Chaplin de protéger l'esprit d'enfance de Charlot. L'infans est bien toujours là, cet homme d'avant le langage et la raison.

12- Charlot suspendu au palan dans les airs. C'est le côté tête dans les étoiles, funambule de Charlot. *The Pawnshop*, *The Circus*.

13- Le drapeau ramassé. Même si cela a des conséquences graves, on se souvient de cette manie de Charlot de ramasser tout ce qu'il trouve - comme tout vagabond débrouillard - à commencer par les mégots de cigare ou les bouts de saucisse.

14- Le lit du prisonnier qui lui fracasse la tête. Ce sont les paillasses récalcitrantes comme celle de *One A.M.* .

15- La pantomime avec le gag de l'ingestion involontaire de drogue. Chaplin développe ici la capacité de composition de son personnage et réitère avec son incroyable naïveté qui l'implique dans des situations rocambolesques.

16- L'utilisation de la porte en fer comme moyen burlesque d'éliminer rapidement un adversaire gênant, en l'occurrence, les mutins.

17- La parodie de la cérémonie du thé avec les borborygmes de la femme du

est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pasteur. Situation de quiproquo chère à Chaplin

18- L'avatar de la cale du bateau. Il s'agit de remémorer les plus vieux slapsticks par lesquels Charlot provoquait toujours des catastrophes. Il est bien resté l'éternel empêqueur de tourner en rond.

19- Se moquer des flics : le repas pantagruélique qu'il s'offre à la cafétéria avant de faire signe au policier pour qu'il l'embarque et le gag chez le buraliste d'autant plus drôle qu'il est filmé du point de vue du vendeur et que le cadrage occulte provisoirement la bonne farce de Charlot

20- Le gag de la vache et du jardin d'Eden pour se moquer du bonheur petit bourgeois.

21- "Au rayon des jouets", le divertissement des patins à roulettes et comme toujours l'ignorance du "danger" signalé par un gros panneau. Beaucoup de films ont proposé ce jeu de Charlot avec l'imminente catastrophe, ce qui est le propre de la tension burlesque.

22- L'escalier mécanique. *The Floor walker*.

23- Le tonneau de vieux rhum percé par les coups de feu et l'enivrement de Charlot. Le jeu de l'ivrogne est un thème récurrent de l'écriture chaplinienne.

24- Charlot caché dans la pile de tissus. La provocation est souvent rendue par des images cocasses.

25- La planche au-dessus de la porte dans la mesure qui lui sert de logis avec la gamine et qui l'assomme ; la table qui s'effondre, le toit tenu par le balai et qui lâche, la porte qui cède et qui précipite Charlot dans l'eau ; le plongeon sur la tête dans quelques centimètres d'eau, la chaise qui traverse le plancher pourri. Ce sont autant de gags accumulés qui témoignent directement des Charlot des premiers temps et qui provoquaient immanquablement le rire.

26- Les objets malmenés : la burette écrasée par la grosse presse, à l'usine ; la veste et la montre du contremaître qui subissent le même sort ; la boîte à outils broyée et recrachée par la machine ; le contremaître lui-même réifié et devenu prisonnier des engrenages. Là encore nous avons affaire à une écriture typique des muets. Chaplin pousse évidemment le jeu plus loin par le repas qu'il fait ingérer à l'ouvrier coincé dans son outil de travail. La métaphore de la productivité à tout prix est tout entière contenue dans cette image de l'homme inclus dans le corps de la mécanique géante.

27- Le gag de la planche sur laquelle Charlot marche par inadvertance et qui projette la brique sur le cou du flic. L'espièglerie est ici à l'oeuvre et renoue avec la farce.

28- La légendaire maladresse de Charlot victime d'un chien fou qui le fait tomber au milieu de la piste avec son plateau garni.

29- Les trous qu'il pratique dans le gruyère avec une tarière : combien de fois Charlot n'a-t-il pas transformé la réalité, trouvant là une source majeure de la veine comique.

30- Le fugace ballet entre lui et un garçon de café qui réitère la figure magistrale du combat de boxe. *The Champion, City Lights*.

31- Le jeu sur les portes battantes des cuisines "out" et "in" et qui provoque des

catastrophes.

32- La valse de Charlot avec son plateau au milieu des danseurs et le gag du canard embroché qui enchaîne avec la fictive partie de rugby américain. C'est tout le côté frondeur de Charlot et son goût pour le ludique. Le jeu, comme toujours se substitue au travail.

33- Le corps de Charlot culbuté dans le décor. La chute spectaculaire est une constante du slapstick.

34- La chanson de Charlot. C'est une occasion rêvée pour lui de signifier une fois de plus l'art consommé de la pantomime et d'en faire un morceau de choix.

35- Enfin, dans la scène qui précède la dernière séquence du film, le gag des chaises renversée, simpliste mais efficace, pour échapper aux flics, est un clin d'oeil aux courses poursuites d'antan usant des ficelles les plus grosses pour faire triompher les héros. Là encore Chaplin n'hésite pas à réactiver les gags les plus anciens.

Par cette liste quasi exhaustive des gags dans le film on comprend que Chaplin est encore fortement attaché à un genre qu'il a brillamment illustré, quasiment consubstantiel à son personnage de Charlot. Le burlesque à l'oeuvre dans *Modern Times* est l'expression filmique de son refus d'abandonner ce qui a fondé son art et créé le mythe de Charlot. : « *Lutter contre les flics, les vantards, les méchants - châtier les moeurs - reste un héritage de la tradition comique.* »¹⁰⁹

De même, le personnage du tramp, par ces côtés- là, reste fidèle à lui-même. Alors, qu'est-ce qui peut bien avoir changé pour que nous saisissons malgré tout une évolution dans l'écriture cinématographique de Chaplin porteuse, quoi qu'il en ait, de la modernité du parlant ?

Tout d'abord, le constat est flagrant : le film s'ouvre sur le tramp au travail. Pour la première fois, il nous apparaît comme inséré dans le tissu social de son temps :

« L'éternel insoumis est devenu l'un des maillons de la chaîne qu'il faut suivre avec une docilité d'esclave. »¹¹⁰

Il en a même adopté l'uniforme en revêtant la salopette du travailleur et intégré les cadences. Cette docilité se traduit également par la peur qu'il manifeste lorsqu'il se trouve pris en flagrant délit de repos dans les toilettes. Il s'exécute comme jusque là il ne s'était jamais exécuté. L'histoire a rattrapé Chaplin. *Modern Times* pose une double interrogation : celle de l'homme aux prises avec le nouveau contexte économique et social que se coltine d'emblée Charlot et celle du cinéaste confronté aux réalités du parlant. Ainsi le burlesque ne peut-il qu'évoluer, essentiellement sur ce double axe.

Chaplin fait résolument entrer son personnage dans le monde moderne de la taylorisation en inscrivant les premières séquences dans le monde de l'usine. Le filmage quitte l'univers de la rue ou de la bohème pour se concentrer sur l'univers clos et redoutable des gigantesques ateliers de production. Si nous étudions les premiers plans

¹⁰⁹ B. AMENGUAL, *Positif*, numéro 152/153, Juillet-août 1973, p. 28

¹¹⁰ P. LEPROHON, *op. cit.*, p. 312.

du film, nous observons que, pour la première fois, l'univers n'est plus proportionnel à la taille de Charlot. Le plan initial qui occupe tout le cadre, et sur lequel défile le générique, est celui d'une énorme horloge qui place Charlot sous le signe d'un temps nouveau et prégnant. Nous ne pouvons manquer de songer au film pédagogique réalisé par Ford en 1918, *Making Wheels For Automobiles*, où un plan cadre un chronomètre géant tandis que la voix off explique le système de taylorisation pour affiner les cadences de la chaîne.



Modern Times débute justement sous le signe du temps régulé, à six heures et, l'aube de l'ère moderne impose un temps commun à tous les hommes dont l'emblème monumental est la gigantesque usine filmée en plan d'ensemble au pied de laquelle accourent, minuscules, les hommes. Le montage des plans suivants de l'intérieur du bâtiment combine les gros plans sur les machines impressionnantes, les effets de plongée qui insistent sur la grandeur du lieu, les travellings et les panoramiques qui renforcent le gigantisme de l'espace et des mécanismes. Il faudra un certain temps à la caméra pour trouver Charlot dans cet univers hostile, aux prises avec la chaîne comme il faut à l'oeil un certain temps dans le plan métaphorique du troupeau de moutons blancs pour déceler le mouton noir.

La mesure du temps diégétique est ridiculement courte par rapport à celle du temps historique affichée sur la pendule au-dessus de la pointeuse. Il est déjà midi, les hommes n'ont eu aucune pose ! Le temps du travail est un temps qu'ils ne s'approprient pas, il en perdent la notion et la valeur. Il est déréalisé et irrémédiablement perdu, aussi répétitif et fugace que les boulons que l'on serre en cadence sur la chaîne. Rien d'étonnant que par la suite la montre oignon du contremaître, héritage d'un temps que les hommes habitaient, soit elle aussi écrasée, aplatie par la machine.

Or, le burlesque se métamorphose au contact de la modernité. Je voudrais sur ce point évoquer l'analyse de V. Guigueno, dans le chapitre intitulé Le travail à la chaîne à l'épreuve du burlesque : ¹¹¹

« (...) quelles sont les opérations auxquelles le cinéaste se livre pour faire entrer la chaîne dans l'univers burlesque ? La tâche confiée à un ouvrier doit lui fournir une séquence de travail pendant un temps de cycle donné. Dans les industries d'assemblage, sauf exception, la minute constitue l'ordre de grandeur du cycle. Les vitesses de défilement sont alors trop lentes pour qu'une observation, même longue, puisse permettre de saisir ce qui se passe, au-delà d'une impression superficielle, binaire : la marche ou l'arrêt de la chaîne. Ce sont des raisons purement filmiques qui conduisent Chaplin à réduire le temps du cycle : le burlesque est associé à une vitesse d'exécution des gestes, à un rythme soutenu d'enchaînement des gags. »

En outre V. Guigueno nous explique comment le burlesque se « réapproprie le temps confisqué par la chaîne continue » (cf. page 140-141) pour conclure sur la manière dont

¹¹¹ A. de BAECQUE, DELAGE, Chaplin, *De l'histoire au cinéma*, éd. Complexe, 1998, p.139 et svtes.

Chaplin « *utilise des aléas qui, sans être nécessairement connus du contremaître ou de l'ingénieur, stimulent son imagination burlesque et contribuent à une histoire de la chaîne* ».

L'univers comique chaplinien se nourrit du nouvel espace industriel pour mieux le perturber et le stigmatiser. Ainsi le petit homme, rouage infinitésimal d'une immense organisation scientifique du travail, aliéné par sa tâche, saura-t-il trouver en lui de quoi enrayer les machines et semer la panique. En effet, il grippe la machine soit en s'y immiscant - en introduisant physiquement de l'humain dans la mécanique, il la transforme en un vaste mécano pour enfant -, soit en la faisant disfonctionner de l'extérieur. Que peut signifier par exemple ce fantastique dérèglement de la machine à manger ?

Nous nous proposons d'étudier la séquence en entier pour tenter de dégager la nature même du burlesque dans l'écriture chaplinienne de cette époque là. Nous allons nous attacher à montrer comment Chaplin fonde son image burlesque sur le contexte du machinisme industriel et de quelle façon il tire admirablement partie du cinéma sonore.

Au début de la séquence, alors que la pose vient d'arrêter le flux de la chaîne et que Charlot est sur le point de manger un morceau, le patron de l'usine le somme de participer à l'expérience de la nutrition automatique. Charlot ahuri fait un signe de dénégation mais, les bras métalliques de la machine l'enserrent et il se retrouve prisonnier de celle-ci. Sur ce plan d'ensemble qui nous montre déjà Charlot impuissant devant le groupe que constituent les cadres de l'usine et les représentants, Chaplin choisit une musique légère et gaie à la manière des comédies musicales américaines. Allons-nous assister à un plaisant divertissement et à ce qui a été annoncé dans les plans précédents, à savoir un certain confort de l'ouvrier pour la plus grande satisfaction du patron ?

Le plan suivant est un plan rapproché sur Charlot et le vendeur qui lui explique le fonctionnement de la machine. La musique est une mélodie agréable avec des variations qui appellent le chant. A cet instant, le spectateur peut encore songer qu'il va assister à une scène plaisante voire drôle. Cependant à la fin de ce plan, l'image révèle une tension : le vendeur bloque fermement la tête et le corps de Charlot dans les mécanismes de l'engin (un spectateur ne peut manquer d'y voir déjà un quelconque appareil de torture) et la musique prend brutalement une tonalité grave. Chaplin guide ainsi nos sens vers une dramatisation du burlesque que les tonitruants coups de trompettes, dans le passage au plan d'ensemble suivant, ne font que renforcer (comment ne pas songer à ces trompettes des péplums antiques qui annonçaient les barbares jeux du cirque !). La démonstration peut commencer.

Un gros plan nous dévoile le pied de la machine et ses manettes actionnées par un démonstrateur en blouse blanche. La musique, fondée sur un ensemble à cordes, violons et violoncelles ressemble à une ouverture, sans thème musical et se combine avec des bruits non réalistes et le ronflement de la machine. Elle fait le lien avec le contrechamp qui dévoile Charlot en gros plan et légère plongée, la tête au milieu des mécanismes. Cette place de la caméra met en relief l'impuissance du personnage rivé à sa machine et contraint d'ingérer ce qu'elle lui impose. Les bruits qui ne sont guère synchrones avec les images sont le plus souvent irréalistes à l'exception du bras articulé qui reproduit le raclement d'une fourchette sur le fond d'une assiette. On est dans l'abstraction et il s'agit de rendre compte de l'absurde. Les mimiques de dégoût - à l'évidence c'est insipide - les

regards caméra ahuris et la surprenante agression du "tampon buvard - essuie tout" accentuent un comique qui se fait de plus en plus grinçant.

Alors que l'ouverture musicale se répète inlassablement deux gros plans se succèdent : celui de l'épi de maïs embroché sur un curieux instrument et puis celui de Charlot intrigué et prêt à mordre dans l'épi que la machine porte à ses lèvres. A ce moment là, un son de flûte traversière complètement décalé par rapport à l'image produit un effet cocasse par le rapprochement métaphorique que nous opérons, par analogie de forme : Charlot s'apprête à croquer dans son maïs à la manière d'un joueur de flûte qui entame son morceau !

La scène où Charlot mange le maïs est remarquablement orchestrée par Chaplin La musique qui a perdu ses indications rythmiques n'apparaît plus qu'en couches, absorbée qu'elle est par les bruits de courts-circuits de plus en plus forts et accélérés. En fait ils anticipent l'action et l'on perçoit davantage la cause que l'effet. Ainsi Charlot en gros plan est débordé par la cadence de la machine à maïs : celle-ci lui astique si fort les gencives que les grains de maïs éjectés avec force ont tout l'air d'être les propres dents du personnage. Et ce sont ces bruits insupportables qui provoquent le contrechamp à maintes reprises sur le pied de la machine qui fume et où les techniciens s'affairent. La sonorisation choisie par Chaplin anticipe sur l'image et participe largement aux effets burlesques.

Charlot à partir de ce moment-là nous apparaît comme une créature qui souffre parce qu'on la torture gratuitement. La musique s'efface parfois derrière des bruits isolés, discernables mais parfaitement irréalistes (songeons sur ce point à ce que fera plus tard J. Tati) ce qui incline le burlesque vers le tragique. La dernière partie de la séquence est à cet égard à la limite de ce qui est soutenable.

Un carton indique : « Nous ferons encore une démonstration avec la soupe ».

Selon la technique du burlesque nous assistons ici à une double réitération : Chaplin reprend le comique de situation pour l'assombrir encore ainsi que le travail sur le son et la musique pour l'accélérer et lui donner plus de force sonore.

A nouveau Charlot est filmé en gros plan, en légère plongée mais avec un léger changement d'axe de la caméra : en diagonale. Le premier gag suivi d'un second combine la soupe qui se renverse sur lui, des bruits qui ne renvoient en rien à du liquide répandu et à l'agression du tampon avec des effets de sons non synchrones. L'agressivité de l'image et du son dramatise la situation burlesque : Charlot impuissant souffre de plus en plus et le spectateur ne trouve plus du tout que le jeu soit drôle.

Nous assistons jusqu'à la fin de la séquence à une escalade dans le supplice qu'on inflige au personnage. L'ingestion des boulons de la machine accompagnée de bruits métalliques isolés et du vacarme des courts-circuits, qui étouffe littéralement Charlot et le tampon qui fouette en cadence son visage maculé d'une tarte à la crème, comme dans les vieux slapstick, dessine la figure d'un martyr des temps modernes. L'accélération de la bande sonore et l'agressivité des bruits renforcent cette vision tragique. Ce crescendo où Charlot est en somme battu comme plâtre sans pouvoir se défendre - un plan précédent avait fugitivement cadré sa main qui esquissait un "help" impuissant car son bras restait fortement ligoté - conduit, à la fin de la séquence, à la disparition physique du

personnage qui glisse sous la machine.

Charlot, le regard vide, s'est littéralement évanoui sous une telle violence mécanique. Pour nous, la mort symbolique du tramp se joue ici pour une double raison. Filmiquement parlant il disparaît du cadre contre son gré, happé par la machine à manger et aussi par la chaîne puisque celle-ci se trouve être sous la machine. Pour la première fois de toute son histoire filmique, Charlot a cédé devant la machine parce qu'il en est, pour la première fois, physiquement dépendant : on l'a attaché à elle et il ne peut s'en délivrer ! Autrefois, Charlot se jouait d'elle, souvent en la métamorphosant en objet ludique oubliant délibérément ses fonctions utilitaires. Ici elle l'asservit à ses mécanismes et le soumet à ses caprices. Or, cette terrible inversion du rapport entre Charlot et les objets a raison de lui. La mort ontologique du tramp s'accomplit sous nos yeux et seule la folie lui permet de recouvrer la dignité dont la machine l'a dépossédé.

Nous assistons bien là à une transformation importante du burlesque et à une interrogation de Chaplin sur sa propre créature. Quel avenir en effet peut - elle espérer dans un monde qui l'aliène et la nie ? Sans compter que F. Bordat explique que « *Les Temps modernes traduit aussi les interrogations du cinéaste face à l'évolution de son art.* »¹¹² et montre comment Chaplin a repensé l'organisation rationnelle de son travail. Dans ce sens, la phrase du directeur de l'usine au début du film « Section numéro cinq, accélérez la cadence » évoque le titre initial du film : « Production n°5 ». « Ceci renforce l'interprétation de l'usine du film comme une métaphore du studio de Chaplin. »

Mais également, on n'est pas sans ignorer aujourd'hui à quel point le cinéma avait été lui-même utilisé dans les usines, par Ford par exemple, pour mieux rationaliser et contrôler le travail des ouvriers, aller à l'économie de gestes et de temps. Le geste stéréotypé et cadencé de Charlot à la chaîne de serrage des boulons est le même que ceux des ouvriers de Ford : l'atmosphère burlesque masque en fait un réalisme cru. Et cette irruption de l'écran dans le bureau patron pour filmer ce qui se passe dans l'usine au début de *Modern Times* - nous y voyons défiler à nouveau les premiers plans du film - est une technique déjà à l'oeuvre dans le film pédagogique des usines Ford de 1918¹¹³. Il semble bien que Chaplin qui avait lui-même visité les usines Ford s'en soit parfaitement souvenu au moment où il réalise son film et s'interroge peut-être, alors, sur la portée de sa propre réalisation.

En outre, il y a un réel intérêt de Chaplin pour la sonorisation du film et la manière personnelle avec laquelle il utilise les sons et la musique. L'usage également qu'il fait de l'insertion de la voix est peu banal en 1936.

b) La parole empruntée.

Si Chaplin, encore en 1936, se refuse délibérément à faire un film parlant, il n'en reste pas moins qu'il travaille la bande sonore et que le rendu nous paraît intéressant. Tout d'abord, une nouveauté apparaît dans le traitement de la communication. Le carton n'est plus le

¹¹² F. BORDAT, *op. cit.*, p. 92. 93.

¹¹³ FORD, *Making Wheels for Automobiles*, Educational Weekly, Produced by Ford Motor Company, 1918.

seul recours dans l'échange discursif même si l'on perçoit bien qu'il est réservé à une parole authentique entre individus. Il est relayé par ce que nous appelons **la parole empruntée** c'est -à dire reproduite au moyen de machines, supprimant ainsi la fonction phatique du langage et favorisant une parole unique qui ne supporte pas la réplique.

Le premier exemple dans *Modern Times* est celui de la parole du patron de l'usine diffusée par le moyen télévisuel. Chaplin en fait commence par le pire usage de la parole qui soit : elle est artificielle puisqu'elle ne met pas les hommes physiquement en contact et elle incarne l'autorité et le pouvoir absolu. D'emblée elle est donnée comme inhumaine et totalitaire. Reprenons la forme et le contenu du propos :

« Atelier 20, plus vite, quatre, un. » « Chef d'équipe, attention, il y a des ennuis sur la chaîne 20, écrou mal serré... » « Atelier 20, encore plus vite, mettez quatre, sept. » « Equipe de relais, à votre poste. » « Atelier 20, vitesse maximum. »

Et lorsque Charlot s'éclipse aux toilettes pour une brève pose, la figure du président apparaît sur un écran géant et vocifère :

« Hé, vous allez tout de suite vous remettre au travail, tout de suite. »

Ce qui frappe ce sont les injonctions successives et répétitives de la hiérarchie, dépourvues de toute émotion ou de toute considération humaine. Chaplin dénonce avant l'heure une rationalisation de la liberté d'expression, une codification scientifique de la parole sur le mode taylorien.

Le second exemple est celui qui concerne la machine à manger dont les représentants viennent vanter les qualités. La parole est aussi empruntée puisque les vendeurs, présents au nombre de trois dans le bureau de patron, ne s'adressent pas directement à celui-ci, alors que matériellement ils le pourraient. Chaplin leur fait brancher un phonographe dont une voix abstraite sort pour louer le produit. Que dit le texte de ce discours enregistré ?

« Bonjour mes amis. Cet enregistrement a été réalisé par la compagnie des discours pour vendeurs. C'est le représentant mécanique qui vous parle. J'ai le très grand plaisir de vous présenter M. J. Wilcom Pilloz, l'inventeur de la machine à nourrir Pilloz qui vous permet de faire déjeuner automatiquement votre personnel sans interrompre son travail. Pas de perte de temps, maximum de rendement. La machine à nourrir Pilloz vous aidera à augmenter votre production tout en diminuant vos frais généraux. Permettez-nous d'attirer votre attention sur quelques unes des caractéristiques de cette admirable machine. Beauté de la ligne aérodynamique profilée et fonctionnement silencieux grâce à des roulements à billes en métal extra-poreux. Voici maintenant l'assiette à soupe automatique et son souffleur à air comprimé ; l'ouvrier n'a plus d'énergie à dépenser pour refroidir son potage. Remarquez l'assiette tournante et son pouce-aliment lui aussi automatique. Admirez notre appareil à manger le maïs avec sa transmission synchronisée qui vous permet de passer de la grande à la petite vitesse par un simple mouvement de la langue et voici, suprême raffinement, le tampon-bouche qui évitera à vos ouvriers de se tacher. Mais, ce n'est là qu'un petit aperçu des possibilités de notre machine. Laissez-nous faire une démonstration à l'un des membres de votre personnel et vous serez définitivement conquis, car, ne l'oubliez pas : si vous voulez distancer la concurrence, la machine Pilloz vous donnera des années d'avance ! »

Cet enregistrement est très révélateur de la manière dont Chaplin traite la parole dans ce film. Tout d'abord c'est une parole artificielle qui donne lieu à une véritable mise en scène sonore et visuelle. La séquence de la présentation de la machine dans le bureau du patron s'ouvre, comme plus tard la séquence de la démonstration, sur une musique d'ouverture à grand renfort de cuivres. Il s'agit d'alerter le spectateur, comme à la foire, qu'un événement important va avoir lieu. Elle s'achève logiquement par un jalon sonore : la sirène de l'usine qui marque la pose repas, ce qui permet une application immédiate de ce que l'on vient d'entendre.

Ensuite, Chaplin opère un traitement burlesque des propos. En effet, nous remarquons que les vendeurs, présents dans le bureau, sont doublement dépossédés de leur parole, sans doute parce qu'il serait risqué et dangereux de les laisser librement s'exprimer sur le produit. À l'image ils ne parlent pas : c'est le phonographe qui donne les explications. Dans le contenu lui-même du texte débité il est clairement dit que « cet enregistrement a été réalisé par la compagnie des discours pour vendeurs ». Ainsi ces derniers n'ont-ils aucune liberté d'expression dans leur travail : ils reproduisent eux aussi le discours stéréotypé de leur entreprise. À quoi bon pour Chaplin la parole si elle n'est pas l'expression de l'individu ! Il vaut mieux la pantomime du tramp qui révèle l'homme dans sa dimension authentique et émotionnelle.

Enfin, deux aspects du discours sont particulièrement frappants en ce qui concerne l'écriture cinématographique de Chaplin. Celui-ci condamne avec force une parole qui est totalement redondante par rapport à l'image : la caméra montre en effet, point par point, ce que dit le texte. En outre, le débit sonore qui s'accélère follement sur certaines phrases préfigure le rythme de la séquence de démonstration alors que le contenu des propos s'avèrera mensonger. Ainsi, la parole empruntée l'est-elle terriblement au sens où elle ne parvient pas à dire et où elle encombre l'image. Mais elle l'est aussi dans le sens où elle n'appartient pas aux hommes de bonne volonté sinon au grand capital. La machine n'aide pas l'Homme mais... « aidera à augmenter votre production, à distancer la concurrence ». Ceci contient en germe certaines idées force du discours final du *Great Dictator*.

Il nous reste à nous interroger sur cette permanence de l'aphasie de Charlot au coeur du cinéma parlant, mais au-delà de ce que Chaplin en écrivait lui-même.

c) La parole confisquée

Si nous considérons, depuis l'arrivée du parlant, les trois derniers films de Chaplin : *The Circus*, *City Lights*, *Modern Times*, nous pouvons essayer de comprendre pourquoi Charlot demeure aphasique. Il nous semble qu'il se trouve dans une situation verbale de parole confisquée.

Dans le premier film cité, il n'a pas la parole pour trois raisons distinctes. Conformément aux souhaits de son créateur Chaplin il doit essentiellement exister, dans ce milieu du cirque, par le langage du corps. La pantomime revendiquée comme art majeur et expression fondamentale doit ici s'affirmer consubstantielle à Charlot. La parole trahirait donc l'essence du tramp. Quant au directeur du cirque, il lui refuse l'accès à la parole, le reléguant au rôle d'accessoiriste et ravi de le manipuler : pendant longtemps

Charlot ignore qu'il est la vedette ! Enfin, le langage amoureux lui est interdit puisque l'écuyère en aime un autre. Charlot dans ce film se trouve dans l'incapacité de dire et continue à exister en actes : pantomime et don de la jeune fille au funambule.

Le deuxième film complexifie cette relation à la parole. Charlot existe d'abord uniquement par ce que le spectateur voit : l'écriture cinématographique inscrit à l'image ce que l'aveugle ne verra jamais. En effet, Charlot témoigne son amour à la bouquetière parce qu'il ne lui dit pas qui il est. Encore une fois ce sont les actes qui importent et, à la fin du film, la lucidité du regard après qu'elle a recouvré la vue correspond à un tel dévoilement et à une telle mise à nu que les mots eussent été de trop.

Le troisième film présente une parole aliénée, politiquement confisquée. Charlot perd déjà sa virginité d'enfant, brutalement enchaîné au taylorisme, mais il n'a pas encore la capacité de s'approprier la parole pour quitter complètement l'innocence de l'enfance. Il se protège encore par le jeu débridé, la folie, le fantasme amoureux.

« On remarquera que Les temps modernes récusent la parole dans ses applications mécaniques comme la source d'une instrumentalisation supplémentaire de l'individu, comme un facteur supplémentaire d'aliénation. » ¹¹⁴

Charlot résiste dans un monde qui le précipite dans l'âge adulte et Chaplin n'ignore pas que son personnage est de plus en plus fragilisé par les "temps modernes". Une des séquences clés de cette déchirure de Charlot/Chaplin est celle de la chanson "Titine". D'abord lorsqu'il répète avec la gamine, il ne parvient pas à mémoriser les paroles comme paralysé par cette incapacité encore à dire. Un gros plan nous montre alors la jeune fille en train de copier le texte sur la manchette de Charlot. Malheureusement quand il entre en piste, dans une glissade énergique et drôle la manchette jaillit du poignet sans qu'il s'en aperçoive. Mais au moment de chanter, il en prend conscience et se trouve comme tétanisé, sans voix, contraint à réitérer sa pantomime. La jeune fille lui crie malgré tout de chanter. Sans pour autant céder à la limpidité de la parole, Charlot se met à babiller, à émettre des sons articulés comme balbutiant les premiers mot d'une langue qu'il n'a pas encore apprivoisée. Il est dans la genèse de la parole et il s'essaye à la première articulation du langage. Charlot use encore de la pantomime signifiante, exhibitionniste et cocasse mais ose pudiquement vocaliser : la parole de Charlot naît.

« L'une des plus émouvantes (scènes) est la répétition de la chanson par laquelle, pour la première fois, Charlot fait entendre la "voix douce et extrêmement séduisante" de Chaplin (May Reeves). Surmontant son appréhension, Charlot esquisse l'entrée en scène, mime le premier geste et s'arrête... Il a oublié les paroles. Il ne peut pas chanter. Pendant un court instant, on ne se trouve plus devant un épisode du film, mais devant le drame de Chaplin devant le parlant. » ¹¹⁵

Et il nous apparaît alors que ce film marque résolument la grande métamorphose de Charlot dans sa relation individuelle au monde qui l'entoure.

¹¹⁴ POSITIF, « Charles Chaplin », juillet-août 1973, p. 30.

¹¹⁵ P. LEPROHON, op. cit., p. 318.

Traduction

· Page 270

« C'est le matin et le gros Henry Bergman officie à l'inauguration d'un monument. Quand il commence à parler, il n'a plus de voix ; à sa place, nous entendons des sons qui ressemblent à un kazoo. La plaisanterie n'est pas tant une parodie des phrases dénuées de sens des politiciens qu'une défiance de Chaplin à l'égard de la nouvelle tyrannie des « talkies ». la plaisanterie construit ceci : une femme suffisante se lève, ensuite un vieil homme avec une barbe apprêtée. Ils baragouinent trop alors qu'ils se préparent à inaugurer un monument consacré à la paix et à la prospérité. » (J.Smith, Chaplin,Colombus Books, 1984, p. 91,92)

· Page 275

« La pantomime, clamait-il, est un langage universel, dont le discours comme forme de communication est réservée à ceux qui le comprennent. L'action est généralement plus compréhensible que les mots, dit-il. La pantomime est à la base de toute forme de drame...la pantomime est plus importante dans la comédie que dans le drame. La plupart des comédies dépendent de la rapidité de l'action. La pantomime, j'ai toujours cru et continue de croire, est la qualification première d'un acteur de cinéma qui a du succès. » (R. Manwell, Chaplin, The Librairy of World Biography, 1974, p. 136)

· Page 279

« Charlie, dont le mouvement de tête a commandé le mouvement de caméra, regarde ensuite directement la caméra, comme pour partager son problème avec nous : il pourrait corriger l'erreur de la jeune fille ou réclamer sa monnaie, ou bien il pourrait exploiter la vulnérabilité de celle-ci en acquérant son estime soutenue à n'importe quel prix pour lui-même. La situation de Charlie est la même que celle que Chaplin a choisie pour lui-même au sujet de son rôle dans ce film : il garde le silence. Mais il y a du danger dans ce silence, comme Charlie l'apprend quand il s'éloigne de la jeune fille sur la pointe des pieds et s'assoit pour la regarder : elle vide un seau d'eau sale sur son visage. Dans la scène suivante, essayant d'instiller la confiance et la volonté de vivre au millionnaire suicidaire, Charlie parle passionnément alors que tout ce que nous entendons c'est un accompagnement musical émouvant et finit par être tiré dans une rivière au bout d'une corde attaché à une énorme pierre. Silence ou discours, témoin passif ou participation active, pour Chaplin, les deux ont leurs dangers. »J (. Smith, op.cit., p.93)

· Page 284

« Il n'y a pas de raison simple ou singulière pour le hiatus sans précédent de cinq ans entre City Lights et son successeur. Pour ajouter de la confusion au sujet (était-ce que ça devait être au sujet de « The Street Wall » ou d'un titre antérieur, Charlie et les masses ?), la production était très chère , réclamant une région au

bord de l'eau et une immense usine montée avec de monstrueux accessoires mécaniques. Et ensuite, il y avait la difficulté apportée par le fait que Chaplin continuait à résister aux conventions du son. La veille de la première à New York de City Lights, il dit à Mordant Hall que bien « qu'il puisse diriger et produire un film parlant dans lequel il ne jouerait pas » (New York Times, 5 février 1931, p.24), il ne voudrait jamais apparaître dans aucun. Même durant ses longues vacances à l'étranger, la pensée de faire un nouveau film muet l'avait laissé « obsédé par une déprimante crainte d'être démodé, tandis que l'idée d'un talkie « me rendait malade, parce que je réalisais que je ne pourrais jamais achever l'excellence de mes films muets. Cela signifierait abandonner mon personnage du tramp complètement. Quelques uns songèrent que le tramp pourrait parler. Ceci est impensable parce que la premier mot qu'il prononcerait jamais le transformerait en une autre personne. » (J. Smith, op.cit., p. 97)

CHAPITRE IX. LA TRANSITION QUI MARQUE LE DÉBUT DES CONCESSIONS DE CHAPLIN AU PARLANT

1- Les enjeux de *Modern Times*. Quid de Charlot ?

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné les tensions qui parcourent ce film et les interrogations qui animent Chaplin. Quid de Charlot au moment où ce film s'achève ? Nous soutiendrons pour notre part que celui-ci meurt bel et bien dans ce film - même s'il persiste des traits de lui dans la réalisation suivante - et nous allons expliquer pour quelles raisons.

Du point de vue du burlesque nous avons montré précédemment que Charlot est encore pleinement au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin. En outre, ontologiquement il demeure "l'infans" bien que le personnage commence à se désagréger face à un monde qui le soumet. L'aliénation au sens clinique du terme supplante désormais le rire pour échapper aux aliénations du monde moderne. La prison qui avait toujours symbolisé, dans les films antérieurs, le redoutable enfermement, le lieu sinistre par excellence (cf. les images de grilles qui barrent le champ) devient un endroit de protection voire de confort par rapport aux émeutes et aux grèves de la rue qui fut pourtant l'espace de prédilection du tramp. Le travail aussi est revendiqué par Charlot comme le seul moyen de trouver un peu de sécurité matérielle : voilà une préoccupation qui ne l'atteignait guère dans les films précédents !

Il nous semble surtout que ce sont les séquences d'ouverture et de fermeture de *Modern Times* qui préfigurent et annoncent la mort de Charlot. Il n'est en effet plus lui-même, rivé à la chaîne : comme des milliers d'autres il se trouve malgré lui inséré dans un système industriel et économique qui laisse bien peu de latitude à ceux qui, comme lui, aiment la marginalité. Combien de temps encore Charlot pourra se taire face à une

histoire qui fait fi de l'humanisme ? Quant à la dernière scène, si elle reprend un des motifs filmiques de Chaplin : le *tramp* partant sur la grand route en quête d'un ailleurs, elle n'a plus du tout la même teneur ni la même signification. C'en est fini de l'errance solitaire, de l'aventure pour soi. Charlot est désormais accompagné. Et l'idée est bien que c'est à deux désormais que l'on affrontera le monde et ses dures réalités. L'image du couple qui s'éloigne en se tenant par la main sur la route, dos à la caméra, c'est Charlot qui tourne le dos à sa vie de *tramp*. Le temps serait-il venu de quitter les farces de l'enfance pour vivre sa vie d'homme et s'appropriier la parole ?

2 - Les débuts du parlant pour Chaplin. 15 octobre 1940. *The Great Dictator*.

C'est le premier film parlant de Chaplin et en même temps il éprouve la conscience aiguë que Charlot ne peut plus être, en tant que tel, au coeur de son esthétique cinématographique. Les temps modernes et *Modern Times* ont eu doublement raison de lui.

D'une part, dans une société qui ne tolère plus les vagabonds « *un conflit ouvert éclate entre l'idéaliste et la mécanique sociale et industrielle.* »¹¹⁶

« Avec *Le Dictateur*, le conflit atteint brusquement son apogée. Ce n'est qu'à grand peine que Chaplin arrive à conserver son personnage de vagabond, et seulement en l'identifiant à toute une collectivité de réprouvés. En fait, il a cette fois sa place, son métier dans la société, et n'est en marge qu'en qualité de juif. Il est devenu clair que le mythe du vagabond ne correspond plus aux nécessités actuelles. »¹¹⁷

Ce constat lucide a le mérite d'être formulé à une époque contemporaine du film et nous allons montrer en effet combien il est difficile pour le réalisateur de "conserver son personnage".

D'autre part, le parlant a bien, sur Charlot, les effets que prévoyait Chaplin.

a) Comment survit le personnage de Charlot ?

Le verbe "survivre" convient parfaitement au propos que nous voulons développer. En effet, du strict point de vue du scénario, Charlot est bien en état de survie. Le film débute avec la première guerre mondiale avec les cartons explicatifs suivants :

¹¹⁶ J. B. BRUNIUS, *La revue du cinéma*, mars 1948, p. 38

¹¹⁷ *Ibid.* p. 38

| | |
|-------------|---|
| 1er carton | "Toute ressemblance entre le dictateur Hynkel et le barbier juif est purement accidentelle." |
| 2ème carton | "C'est l'histoire d'une période entre deux guerres mondiales, période intermédiaire où la Folie s'est déchaînée. La liberté a piqué du nez, et l'Humanité a reçu des coups de pieds." |
| 3ème carton | "Première guerre mondiale 1918" |

C'est exactement comme si Chaplin revenait à *Shoulder Arms*, le film de 1918, réalisant l'ellipse de toutes ses productions entre cette date et 1940, puisque précisément le barbier sera amnésique entre ces deux périodes de l'histoire. Nous avons d'ailleurs été fascinés par cette espèce de prémonition filmique que développait Chaplin à la fin du film de 18. Souvenons-nous surtout de la séquence finale où Charlot, ayant revêtu l'uniforme allemand par ruse militaire, ressemblait étrangement, bien avant l'Histoire, à Hitler ! C'est donc bien rétrospectivement que les films de Chaplin s'enrichissent. et que nous comprenons mieux son travail de recherche cinématographique.

Or, que se passe-t-il avec *The Great Dictator* ? La séquence d'ouverture se situe en 18 et Charlot est en uniforme allemand, sur la ligne de feu. Tout le début est conçu comme un film muet où Charlot avec plus ou moins de bonheur réitère des slapsticks du cinéma burlesque d'autrefois. Cependant une voix off commente les événements. Charlot est aussi paumé que par le passé, effrayé par ce qui se passe et ignorant des réalités. En cela, il rappelle le personnage d'autrefois, celui à qui va toute la sympathie du spectateur. La nouveauté est qu'il est cette fois-ci doué de la parole même si ses premiers mots renvoient à sa naïveté originelle et sont ceux que poserait tout enfant découvrant le monde : « Qu'est-ce que c'est ? ». C'est quasiment un mot de Vendredi à Robinson. Qu'est-ce que c'est en effet que cette technique nouvelle et rebelle comme cette mitrailleuse antiaérienne, semblable à une grue de tournage, qui se dérègle et tire - ou filme - sur le néant ? Qu'est-ce que c'est que ce monde incompréhensible : « Mais mon lieutenant, comment ça marche ? » et où les mots sont réduits à des mots d'ordre !

Dans ce début, l'image d'un Charlot errant, à tous les sens du terme, demeure. Il se perd dans le brouillard et fait le chemin inverse du film de 18 puisqu'il se retrouve au sein des lignes anglaises. Curieusement Chaplin reprend une séquence quasi identique d'un film à l'autre. Dans celui de 1918, Charlot s'est endormi sur le lit de camp de sa tente de campagne et l'espace diégétique relatif à la guerre dans les tranchées est perçu comme un rêve, le personnage s'excluant du tragique de l'Histoire. Qu'en est-il du film de 1940 ? Dans la séquence consacrée à 1918, Charlot est emporté inconscient sur une civière, allongé sur un lit d'hôpital et souffre d'amnésie jusqu'en 1940 : il a survécu cette fois-ci au sens clinique du terme mais ce grand sommeil cache sans aucun doute de grandes métamorphoses... Il arrive au ghetto ignorant là aussi de la tragédie de l'Histoire. En fait c'est une façon pour Chaplin de s'avancer masqué : la candeur affichée de son personnage lui autorise les satires les plus hardies et subversives.

En outre, il ne perd pas de vue la dimension proprement comique de son personnage et il corse le trait en accumulant des gags parfois grossiers dont il émaille le film et qui sont encore liés à la personne de Charlot : il sent bien que quelque chose de l'âme de

celui-ci est en train de lui échapper. Ces slapsticks inscrivent bien souvent en creux une intertextualité forte évoquant tel ou tel plan de films muets. Le gag de l'avion dans lequel Charlot est embarqué avec Schultz non seulement offre à Chaplin la possibilité de jouer avec la caméra en la retournant pour créer ces effets de navigation à l'envers mais renoue avec la farce grossière des débuts de Charlot. Son insouciance et sa naïveté crèvent l'écran au point que Chaplin réalise des situations invraisemblables. Celle de la suspension dans les airs alors qu'il est accroché à la carlingue rappelle étrangement un plan de Lloyd suspendu à l'horloge.

Charlot exécute une pantomime remarquable de rythme et de légèreté sur le trottoir du ghetto après avoir reçu un formidable coup de poêle à frire sur la tête. Cette combinaison de la chorégraphie et de la musique est encore une défense de Chaplin pour les vertus signifiantes et ludiques du meilleur des cinémas muets. Sans compter que le maniement plus aisé de la caméra l'incite à varier les angles de prise de vue et l'échelle des plans. D'ailleurs, gros plans et travellings se multiplient désormais et permettent de grossir ses effets. A la faveur de certaines situations, comme celle des brimades ou des agressions injustifiées, on voit resurgir avec bonheur les vieux réflexes du Charlot d'autrefois, ce qui provoque inmanquablement le rire. Ainsi en est-il de la séquence où le barbier juif est confronté aux troupes de la mort qui exigent qu'il repeigne l'inscription : « jew ». Charlot réitère le gag de la tarte à la crème en flanquant le pot de peinture sur la tête du soldat et en badigeonnant l'autre d'un grand coup de pinceau.

D'autres scènes sont des clins d'oeil évident aux situations burlesques du passé. L'internement dans le camp de prisonniers rappelle à la fois *The Adventurer* et *Triple Trouble* : Charlot est en costume de bagnard, matricule 7397, marche au pas de l'oie en outrant la gestuelle et en envoyant par défi sa chaussure en l'air. Lorsqu'il s'évade avec Schultz par les toits et qu'il se retrouve en équilibre sur une poutre dans le vide, les bras chargés et la tête dans une poubelle, le spectateur fait un montage de multiples images de Charlot. Celle de *Shoulder Arms* engoncé dans le camouflage en arbre, celle de *The Kid* lorsqu'il court sur les toits, celle de *The Circus* quand il est en péril sur la corde du funambule, celle de *Modern Times* alors qu'il patine les yeux bandés au bord du trou béant. C'est le même Charlot qui tient en haleine et fait rire ! Et que dire de la scène de peur dans le ghetto où enfermé chez M. Jaeckel, Charlot saute dans un coffre, comme dans *Pawnshop*, pris d'une soudaine panique. Quant à la scène où Hannah et Charlot rêvent d'un monde meilleur sur le toit où ils se sont réfugiés, elle fait directement écho à la rêverie sur le bonheur domestique de *Modern Times*. La parenté est d'autant plus frappante qu'il s'agit du même couple diégétique.

Enfin la séquence consacrée au tirage au sort pour désigner celui qui ira poser une bombe au palais. Elle s'inscrit dans une longue lignée de scènes de repas chez Chaplin : filmée de façon frontale comme toujours, elle évoque ici la Cène. Charlot nouvelle figure christique en est au centre mais très rapidement nous assistons à un détournement comique dans la pure tradition du slapstick. En effet, Charlot ingère les pièces glissées dans son assiette de pudding à son insu : le procédé rappelle par exemple celui de la scène du repas en prison de *Modern Times* et le cliquetis de la monnaie avalée réitère la séquence du sifflet de *City Lights*. La musique à variations récurrentes - une sorte de valse hésitation - ayant accentué auparavant la gestuelle comique de Charlot tendant à

dédramatiser la situation. Chaplin travaille la diégèse en profondeur fondant toute une partie encore de son écriture sur la figure mythique de Charlot, figure dont le spectateur connaît les astuces et les attitudes comportementales.

Une autre dimension caractéristique du personnage est également à l'oeuvre. Chaque fois qu'il est ému, Charlot est touchant de maladresse et de poésie. Ainsi retrouvons-nous cette dimension naïve et rêveuse dans la séquence où il "fait la barbe à Hannah". Examinons-là d'un peu plus près.

La séquence débute sur *un plan moyen* des deux personnages, elle assise dans le fauteuil du barbier, lui debout. Or, dans les moments d'émotion intense où il révèle ses sentiments, Charlot a toujours des réactions en contrepoint : ici, son coude glisse dans le lavabo et il perd l'équilibre. Le filmage se poursuit *en plan taille* et ce qui frappe c'est l'opposition entre Hannah qui fait la conversation à elle toute seule et le jeu muet de Charlot qui prolonge ainsi son travail de pantomime. Dans ce sens on peut dire que la parole d'Hannah est perçue comme redondante par rapport à celui-ci parce que le savoir spectral s'est construit au fil des réalisations avec cette dimension rêveuse de Charlot. C'est pour nous un grand moment diégétique où Chaplin en déléguant le "**parlant**" à Hannah et en réservant le "**muet**" à Charlot, tout en les unissant dans le cadre, préserve et ce peut-être pour la dernière fois, l'intégrité de Charlot.

Alors que l'image signifie la distraction de celui-ci accomplissant consciencieusement tous les gestes du barbier sur le visage d'Hannah - avec l'amour qu'on lui connaît quand il prend soin des personnes qui lui sont chères - les mots de la jeune fille commentent par un effet de miroir.

« Ca vous arrive de rêver ? Moi, oui. » « Je crois que c'est le seul moment où je me sens vraiment bien, quand je peux rêver. » « Il y a des moments où je rêve tellement que je ne sais plus ce que je fais. Est-ce que ça vous arrive ? » « Vous savez, on se ressemble beaucoup. Vous êtes comme moi, souvent dans la lune. J'ai toujours aimé les gens dans la lune. » « Vous connaissez l'histoire du type qui avait mis sa montre à bouillir et qui tenait l'oeuf dans sa main. » « C'est un signe d'intelligence d'être comme ça. Tous les grands hommes sont distraits. »

A ce moment-là la caméra change d'axe, Charlot se saisit du sabre et rase la jeune fille qui met fin à la rêverie.

« Je me demande pourquoi les femmes n'ont pas de barbe. »

Charlot arrête son geste : ils se regardent et éclatent de rire. Et Charlot de dire :

« Il n'y a que moi pour faire des bêtises de ce genre. »

Le spectateur témoin et à distance ne peut que s'amuser de cette situation d'étourderie tendre. Quant à nous, nous pensons que cette séquence est lourde de sens. Cette dernière réplique est une prise de conscience douce-amère par Chaplin du caractère cinématographique unique du personnage de Charlot qui durant toute la période du muet a triomphé en mettant en oeuvre "des bêtises de ce genre". Mais son personnage est désormais fragilisé par la parole qui coupe court à la pantomime. Alors quid de Charlot dans le monde du parlant ? Chaplin doit désormais sortir de ce personnage fortement connoté pour exister autrement dans le monde du cinéma. *The Great Dictator* porte en lui les premiers signes effectifs du gommage progressif de Charlot. P. Leprohon met en évidence cet aspect nouveau :

« Dès le début, aussi nettement que la caricature d'Hitler est vigoureuse et sûre, l'image de Charlot semble s'être affaiblie. On sent que Chaplin ne peut plus donner qu'un aspect déformé de son personnage. Son apparence physique même le trahit. Le "petit gars" de La Ruée vers l'or, l'être famélique de jadis s'est épaissi, son jeu s'est alourdi. Aux quelques rares scènes - la sortie de l'hôpital, le départ avec Hannah - où il tente de recréer une image d'autrefois, le petit barbier ne retrouve ni la grâce, ni l'émotion de son modèle. C'est qu'il a perdu lui aussi son universalité, son caractère éternel. On sent bien qu'il les regrette et ce n'est pas le moins tragique du film, que cet amenuisement d'une création si haute ! Charlot hante le petit barbier juif. On retrouve en celui-ci une silhouette familière, certains traits de candeur, les terreurs et les audaces du proscrit de la vie, comme on reconnaît les traits de l'ami de jeunesse dans l'homme rencontré plus tard. Mais derrière eux, ce n'est plus le même être. »¹¹⁸

b) Quels sont les premiers signes de gommage progressif du personnage de Charlot ?

Nous en situerons le premier signe lors de la séquence où Charlot sort de l'hôpital psychiatrique après plus de vingt ans d'amnésie. Pratiquant l'ellipse temporelle dans la diégèse en condensant le temps historique entre le plan de Charlot inconscient sur son lit d'hôpital et les plans occupés par la Figure majeure de l'Histoire, Hynkel, Chaplin inscrit cependant les marques du temps dans son personnage. Et pour mieux soutenir la comparaison, Chaplin insère fugitivement un seul plan avant le discours d'Hynkel, celui de Charlot en promenade respirant une fleur comme au bon temps de *City Lights*. Or, par la suite, qui retrouvons-nous ?

Par rapport aux premiers plans du film, le personnage a sensiblement vieilli : ses cheveux ont blanchi et son mode d'apparition à l'angle de la rue ne se fait plus avec la vigueur d'antan où il virait sur un pied en dérapage contrôlé. Charlot a forci mais c'est surtout son vêtement qui retient l'attention. Il est quasiment "tiré à quatre épingles" : son pantalon et ses chaussures ne sont plus si larges, il porte un petit gilet à carreaux bien détiré et une cravate noire dans le style bourgeois et son melon est impeccable. Et signe plus étonnant encore il arborera lorsqu'il se promène avec Hannah deux montres, lui qui a toujours honni le temps ! En somme, il s'est embourgeoisé ! Mais cette séquence révèle plus encore. Il a pignon sur rue : sa boutique bien située offre toutes les possibilités d'un commerce rentable et c'est avec la joie d'un propriétaire qui retrouve son bien qu'il en ouvre la porte et en franchit le seuil. D'ailleurs ses premiers gestes relèvent de l'habitude d'un commerçant qui connaît son lieu de travail. Jamais Charlot n'avait été aussi inséré dans le tissu social et la suite du film nous montre qu'il est une figure importante du quartier : il est le barbier.

« Chaplin would wear a clean, neat version of the "tramp" costume in his next film, but the man inside the costume has a job, a home, a nationality, a religion, a place in the world, and a voice. It is that voice, more than anything else, that sets the little Jewish barber apart from Charlie. »¹¹⁹

En outre, son statut a fondamentalement changé. Dans les réalisations antérieures, le

¹¹⁸ P. LEPROHON, *op.cit.*, p. 323.

tramp était solitaire et errant, travaillant épisodiquement, vivant on ne sait où. Déjà, nous avons noté un changement à la fin de *Modern Times* où se dessinait sur la route une image du couple, la rupture avec le tramp authentique ayant été consommée pour nous dans la séquence finale de *The Circus*. Ici, il n'est plus solitaire mais bien solidaire d'une communauté fortement structurée dont il est d'emblée désigné comme martyr par le stigmate sur ses volets : « JEW ». Charlot est obligé malgré lui d'endosser l'Histoire et de perdre son innocence. A l'injonction du soldat allemand : « Heil Hynkel », Charlot répond : « Qui c'est ? » et le soldat le gifle « Ne te fiche pas de moi. » Or, l'altercation qui s'ensuit avec les troupes de la mort est riche de sens sur l'évolution du traitement du personnage de Charlot.



Analysons précisément celui-ci **par différence** dans une situation récurrente chez Chaplin, celle de la course poursuite qui prolonge la séquence de l'altercation avec les soldats allemands. Que se passe-t-il ici ? Contrairement à ce qui arrive dans les films antérieurs, la course poursuite est impossible et Charlot a perdu son énergie et son dynamisme pour vaincre l'obstacle. Sur le plan filmique le traitement de cet échec est tout à fait signifiant. Nous prenons la séquence au moment où Charlot, s'étant emparé du pinceau pour badigeonner le soldat qui veut lui passer les menottes, tente de fuir.

La construction est pertinente :

- *Un travelling avant* le long du trottoir où Charlot harcelé par les deux soldats essaie de s'échapper par *le bord droit du cadre* (astuce classique des films de Chaplin mais qui ne fonctionne pas ici). Charlot au *centre du cadre* est bloqué net dans sa course par l'arrivée massive d'une troupe *par ledit bord droit*.
- *Un changement d'axe à 180 degrés* et *un second travelling* qui suit le déplacement de Charlot vers l'autre extrémité du trottoir où surgit une troupe identique à la précédente *par le bord gauche*.
- Charlot effectue un va et vient entre ces deux extrémités et filmé en *plan moyen* il occupe alors *le centre de l'objectif*, en suspension dans sa course, le pinceau à la main et se découpant sur l'inscription "JEW" de la vitrine derrière lui. Jamais une telle rupture n'a été opérée dans sa fuite et ce début d'impuissance du personnage qui va être livré progressivement à la foule est accentuée dans *le montage cut* du plan suivant avec un changement de point de vue étonnant.
- C'est *un plan d'ensemble en contre-plongée* qui inscrit le point de vue d'un spectateur qui pourrait voir cette scène depuis la fenêtre d'un immeuble, en face du ghetto. Ce *plan fixe* va renforcer l'image de la souricière qui se referme sur Charlot et la vision d'un être minuscule prisonnier de la masse des soldats. Cet écrasement du personnage encore en *position centrale dans le cadre* mais cerné sur sa gauche et sa

¹¹⁹ J. SMITH, *op.cit.*, p. 107

droite est doublé d'un effet d'encerclement grâce aux mouvements qui surgissent *du hors-champ* où désespérément il veut fuir. Une troisième troupe vient refermer l'espace ouvert sur la rue ; **l'ensemble du cadre est ainsi saturé** et c'en est fini d'un Charlot qui parcourait tous les bords du cadre pour disparaître comme par enchantement au coin de la rue.

· *Le plan taille* suivant souligne l'état de prisonnier aux mains des troupes d'autant que le visage du personnage exprime le désarroi et l'hébétude - que peut saisir cet amnésique si ce n'est l'absurdité d'une telle violence à son égard ? - Chaplin réalise là une scène exemplaire de justice populaire **qui exécute au sens littéral du terme son personnage**. « J'ai une bonne idée, dit un soldat, nous allons le pendre ».

En effet, Charlot groggy, impuissant, filmé *en gros plan*, la corde autour du cou, capitule. L'énergie vitale l'a définitivement abandonné. Que peut un petit barbier juif, un homme insignifiant et privé de mémoire devant un tel déploiement de forces ? Charlot est un être brisé dans son essence même. Sa communauté taraudée par la peur, elle aussi, l'a abandonné : elle apparaît dans la profondeur de champ, symbolisée par M. Jaeckel spectateur en surplomb de la scène, figé à côté de la cage du canari et séparé de Charlot par la hauteur du mur du ghetto. Ce double symbole pointe le double enfermement du « chef » intellectuel du ghetto ; il est prisonnier physiquement et privé de sa liberté d'expression. Il est ainsi filmé dans cette double impuissance qui paralyse toute action.

Affaissé auprès du réverbère dévoilé *en gros plan* et servant de potence, Charlot a cessé d'être Charlot. Qu'on se souvienne à cet égard du film de 1917 *Easy Street* et de la séquence du réverbère où Charlot déployait une énergie phénoménale où il finissait par terrasser le colosse ! Ici *un panoramique vertical* qui suit la victime que les soldats redressent en tirant sur la corde découvre un Charlot *en plan poitrine* résigné et apeuré. Sept ans avant *M. Verdoux*, cette séquence préfigure la guillotine qui l'emportera définitivement. Le tragique de situation s'associe au tragique du personnage qui est en passe de mourir sous nos yeux. La musique elle-même participe à cette atmosphère de tension en jouant sur les aigus et le rythme soutenu, mêlant des coups de sifflet stridents. Le silence à l'arrivée de Schultz dévoile lui aussi un Charlot bien différent de son personnage habituel.

A l'attitude agressive et à la pulsion conservatrice, à l'humour corrosif et aux facéties vives se substituent la docilité et l'aliénation, l'incompréhension douloureuse et les réponses étranges. Charlot est en état de désarroi profond et sa voix est comme hors du monde. Quand il retrouve la mémoire, ce n'est pas le Charlot d'avant qui renaît mais un être qui témoigne de son inaptitude à comprendre ce "nouveau monde". Il ne peut renouer ni le fil de son histoire ni celui de l'Histoire. Il s'est affaibli et son image s'est affadie.

Par différence donc avec les réalisations qui précèdent *The Great Dictator*, on peut avancer que Chaplin, choisissant de faire endosser à Charlot une longue amnésie, le métamorphose. C'est comme si Charlot avait perdu la mémoire de Charlot et de ce fait ne pourrait plus jamais renouer avec son image antérieure. Comment s'opèrent alors les relais et quelles nouvelles figures Chaplin est-il amené à mettre en place au sein de son dispositif cinématographique ?

3 - Ambiguïté de la figure et début de détournement

a) Qu'en est-il de la figure du tramp ?

A aucun moment du film cette figure n'apparaît en tant que telle. De soldat de l'armée de terre en 1918 à la fonction de barbier au sein du ghetto pour finalement endosser le rôle du dictateur Hynkel, Charlot ne connaît plus l'errance à travers le tissu urbain. Ses aventures elles-mêmes sont étroitement liées à un groupe : la troupe dans laquelle il est soumis aux ordres de ses supérieurs (à plusieurs reprises Chaplin opte pour la figure de "la queue leu leu" où son personnage est placé en dernier dans une position d'exécutant), la communauté du ghetto dont il partage les vicissitudes, les peurs et les résistances, enfin la nation pour laquelle il endosse la fonction de chef d'Etat malgré lui. En outre la diégèse du film ne se comprend pas comme le récit d'une nouvelle aventure de Charlot mais s'articule sur une dualité problématique.

En effet l'ambiguïté naît de la position actantielle du personnage que nous préférons d'ailleurs appeler "**persona**" ¹²⁰ avec la polysémie que lui accorde le mot latin. Chaplin doit résoudre cette question. Dans les réalisations antérieures le persona, en l'occurrence Charlot, était sujet, porteur de son propre programme narratif en butte à des opposants certes, bénéficiant d'adjuvants parfois, mais toujours capable de porter le récit jusqu'à sa résolution finale. Cela avait fait de Charlot un héros populaire, symbolique de la revanche des démunis sur le mauvais oeil. Dans *The Great Dictator*, nous ne sommes plus dans un "film de Charlot", et nous nous trouvons en présence d'un double persona. Peut-on dire qu'à partir de là nous avons affaire à un sujet et à un anti-sujet, tous les deux porteurs de leur propre programme narratif ? Essayons de comprendre le fonctionnement du persona dans ce film.

La séquence d'ouverture située en 1918 laisse d'abord croire que le sujet est ce soldat qu'incarne Chaplin Or, à la grande surprise du spectateur, ce programme narratif est abandonné au profit d'un autre. Celui d'A. Hynkel qui à l'évidence n'est pas Charlot : est-il à considérer comme l'anti-sujet par rapport au barbier ? Sans aucun doute. Au cours du film il apparaît comme un opposant et, par rapport à notre savoir des films de Charlot comme un anti-Charlot. Le programme narratif initial ne pourra être repris que par **substitution de persona** mais sous certaines conditions. La figure de l'anti-sujet devra subir un **détournement** pour qu'elle soit susceptible d'accomplir le programme. Or nous nous attacherons d'abord au traitement cinématographique de la mise en scène du double persona. Mais elle devra également bénéficier d'adjuvants suffisamment clairs pour lever toute ambiguïté pour le spectateur.

b) mise en scène du double persona et détournement

¹²⁰ Contrairement à son genre dans l'étymologie latine nous donnerons au terme "**persona**" le genre masculin en référence à l'ambiguïté de Charlot/Chaplin. La polysémie renchérit aussi celle-ci puisque « persona » signifie : « masque de l'acteur », « rôle dans une pièce de théâtre », « caractère », « personnage », « individualité », « personnalité ». Cette polysémie est à l'œuvre pour comprendre la figure du tramp.

Nous avons déjà examiné comment l'écriture cinématographique de Chaplin se nourrissait des traces de Charlot dans celui qui apparaissait, dans la séquence d'ouverture, comme le sujet de la diégèse et comment ce persona était rapidement abandonné au profit d'une figure qui va désormais occuper tout l'espace du film. Ce n'est pas la première fois que Chaplin utilise la thématique du double dans ses réalisations mais cette fois-ci elle fait l'objet d'un tel traitement qu'elle pose la question de l'effacement de Charlot et de l'apparition d'actants différents dans la diégèse.

Dans la construction des séquences initiales le persona semble porter le programme narratif suivant : un nouvel avatar de Charlot dans le conflit mondial de 14-18 qui se solde par une blessure qui le conduit à l'hôpital pour amnésie. Le spectateur habitué à ce type de scénario découvre cependant la voix douce et feutrée d'un persona jusque là muet. Chaplin n'hésite pas ensuite à insérer un plan de Charlot déambulant non plus dans les rues comme autrefois mais dans l'espace circonscrit de l'hôpital militaire, une fleur à la main. Là si les codes filmiques peuvent encore être en place pour "l'aficionado" qui attend "une nouvelle histoire de Charlot", la voix over l'oriente immédiatement vers une autre perception. En effet, que dit-elle et sur quelles images ?

Juste avant le plan de l'apparition fugitive de Charlot, *la voix over*, sur des images de rotatives qui avaient la double fonction d'informer le spectateur et de rendre compte filmiquement du temps qui passe, énonçait sur la dernière manchette de journal : "Le parti de Hynkel a pris le pouvoir." Elle poursuit ainsi, sur le plan qui montre Charlot amnésique saluant une infirmière, l'inscription "surgery" et deux soldats assis sur un banc :

« Pendant ce temps notre petit juif vétéran de la première guerre mondiale souffrait d'amnésie et restait plusieurs années à l'hôpital militaire. Il ignorait les changements profonds survenus en Tomania. Hynkel, le dictateur, dirigeait la nation avec une poigne de fer ».

A ce moment précis du texte Chaplin réalise *un fondu-enchaîné* : à l'image du "petit juif" filmé en *plan moyen de face*, souriant et tranquille, humant le parfum de la fleur qu'il tient à la main, se substitue *un plan américain* d'un homme en uniforme d'officier allemand, filmé de dos, exécutant le salut fasciste et surplombant du haut d'une tribune une foule immense. Cependant *la voix over* constitue un flux continu sur ce changement de point de vue :

« Sous le nouvel emblème de la double croix, la liberté était bannie, le droit à la parole supprimé. On n'entendait plus que la voix de Hynkel. »

Sur cette ultime phrase la caméra *change d'axe à 180 degrés* et *cadre de face* Hynkel haraguant la foule. Une voix tonitruante et inconnue nous agresse en même temps qu'un persona qu'il nous convient d'analyser.

Premier constat : le persona du "petit juif" a disparu, lui qui ressemblait étrangement à notre perception habituelle de Charlot. Nous avons à peine eu le temps de connaître le son de sa voix tant il fut peu disert.

Deuxième constat : qu'est-ce que ce second persona qui fait irruption dans le champ possédant, à première vue, des traits physiques apparentés au premier mais qui élimine aussitôt Charlot ?

D'emblée ce persona n'est pas perçu autrement que comme la caricature de la figure historique d'Hitler : il en a les traits physiques, les attitudes, les gestes. Sa voix qui éructe dans une langue incompréhensible mais au timbre guttural aisément reconnaissable est un trait pertinent d'identification au modèle original.

« Out of these endless similarities and contrasts comes one crucial point : Hitler provided Chaplin with highly personal elements of attraction and repulsion. It is irrelevant whether or not he was aware of the self-referential nature of his parody of Hitler, whose voice and movements he studied in newsreels (...) »¹²¹

Il est nommément désigné comme Adénoïd Hynkel et campé dès le premier plan dans une des mises en scènes favorites d'Hitler. Ainsi est-il impossible de douter de l'incarnation de ce persona :

« Dès la première scène où il apparaît - la harangue au parti - le dictateur de Chaplin est typé de façon inoubliable composant une caricature qui n'est pas poussée à la charge, et à travers laquelle les traits du modèle apparaissent avec une saisissante vérité. Nous avons bien connu ces vociférations devant le micro, ces étranglements et ces temps de pause, ces défilés de parade, cette mise en scène magnifique et grotesque. Nous avons vu s'agiter dans un monde torturé d'inquiétude, ces fantoches éphémères dont les rodomontades n'avaient d'égales que les haines. »¹²²

En outre ce persona est aux antipodes de celui de Charlot. Si celui-ci remplissait le programme narratif toujours aléatoire de l'errant solitaire ballotté par les vicissitudes de l'existence, celui-là assume un programme narratif sans faille, rigoureusement minuté, glorifiant ses décisions et ses actes, à la mesure du destin historique de son modèle. Il est constamment secondé par des figures qui incarnent toutes des personnalités de l'Histoire du troisième Reich - la parenté linguistique des noms est sans équivoque - Et au mutisme du premier s'oppose la logorrhée verbale du second.

On a donc bien affaire ici à **un détournement du persona** non seulement dans le traitement de Hynkel mais il nous semble aussi sur l'ensemble du film. Il est clair que la figure du dictateur ne pourra jamais évoquer Charlot et fonctionnera dans la diégèse comme un anti-sujet par rapport au film lui-même mais également par rapport aux réalisations antérieures. Jamais en revanche elle ne pourra se dédouaner de la personne d'Hitler et son histoire ne pourra se déprendre de l'Histoire de l'Allemagne. Il faut que Chaplin invente une espèce de deux ex machina pour que le programme narratif de Hynkel se trouve inversé. Est-ce pour autant qu'il va restituer le persona de Charlot auquel nous sommes habitués ? Il n'en est rien et ce, dès le début du film où un carton nous avertit, comme cela n'a jamais été le cas :

« Toute ressemblance entre le dictateur Hynkel et le barbier juif est purement accidentelle. »

Comment pouvons-nous comprendre cet avertissement ? Nous avancerons plusieurs interprétations. Chaplin qui remplit les deux rôles ne veut pas que le spectateur se laisse abuser par la prégnance de l'acteur. Il doit admettre d'emblée dans le pacte de lecture la

¹²¹ J. SMITH, *op. cit.*, p. 110

¹²² P. LEPROHON, *op.cit.* p. 322

création de deux persona ayant pour fonction narrative, l'un d'être un sujet, l'autre un anti-sujet. En outre il exclut, au moins dans les termes, Charlot. Dire "le barbier juif" avec un déterminant défini c'est établir une typologie représentative d'un état parfaitement identifiable à la fois sur le plan social et ethnique. Charlot quant à lui avait une plasticité d'interprétation et de statut interdite au barbier juif.

Est-il à ce point de la réflexion possible de soutenir encore que Charlot est au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin ? A l'examen de *The Great Dictator* et en dépit des traces laissées par Charlot dans la diégèse comme nous l'avons démontré précédemment, nous ne pouvons que constater un effacement de celui-ci au profit de deux persona antithétiques qui conduisent Chaplin à repenser son esthétique burlesque. S'il est éclatant que Hynkel n'est pas Charlot, il s'avère rapidement que le barbier juif n'est pas non plus Charlot même s'il y a une nostalgie de ce persona dans certains comportements du barbier. Toutefois dès qu'il endosse le programme narratif du dictateur, Charlot n'est plus et nous expliquerons pourquoi.

Traduction

· Page 318

« Chaplin mettrait dans son prochain film une version propre, soignée du costume de tramp, mais l'homme à l'intérieur du costume a un travail, une maison, une nationalité, une religion, une place dans le monde, et une voix. Cette voix, et quelque chose d'autre, qui isole le petit barbier juif de Charlie. » (J. Smith, op.cit., p. 107)

· Page 326

« En dehors de ces ressemblances sans fin et de ces contrastes vient un point crucial : Hitler fournit à Chaplin des éléments personnels forts de répulsion et d'attraction. Cela n'a rien à voir avec ce qu'il sût ou non de la nature proprement référentielle de sa parodie d'Hitler, dont il étudie la voix et les gestes dans les actualités. » (J. Smith, op. cit., p. 110)

CHAPITRE X. DE QUOI SE NOURRIT ALORS LE BURLESQUE ?

Nous avons analysé dans la période muette des réalisations de Chaplin la place fondamentale de Charlot dans le dispositif cinématographique. Avec cet engagement dans le cinéma parlant comment opère-t-il cette mutation qui consiste à effacer progressivement Charlot pour écrire des films qui vont en faire finalement l'économie ? Il avait pressenti que l'arrivée de la parole tuerait le persona de Charlot. Mais elle n'a tué ni la créativité de Chaplin ni sa veine burlesque.

1- Vers un nouveau burlesque. Les apports de la parole et de la bande sonore

Nous avons déjà montré de quelle façon Chaplin réactivait des traits du burlesque et certains gags de la période muette dès la séquence d'ouverture puis de manière disséminée dans le film. Mais il innove par la parodie de la personne d'Hitler et en usant des ressources que lui offre la bande sonore. Ainsi le burlesque s'enrichit-il du nouveau persona que Chaplin crée en dehors de Charlot, se nourrissant de l'Histoire du moment.

« La première séquence avec Hynkel, et son retour triomphant au palais, est une contrefaçon burlesque de *Triumph des Willems de Leni Riefensthal* : costumes, insignes, décors, discours, foule, mise en scène en manifestent la référence.. »¹²³

Intéressons-nous à la première apparition de Hynkel parce qu'elle nous paraît révélatrice du nouveau traitement du burlesque par rapport à celui qui était réalisé à partir de Charlot. Une différence majeure retient immédiatement notre attention : la voix de Hynkel, effective, fortement connotée, caractéristique évidente du persona fonde la nouvelle démarche de Chaplin par opposition à la pantomime muette de Charlot qui était au coeur de l'esthétique comique. En effet, en même temps que *le mouvement d'appareil à 180 degrés* nous dévoile Hynkel de face, la voix jaillit et nous agresse, par l'insistance du regard caméra du dictateur. « On n'entendait plus que la voix de Hynkel » énonce *la voix over*.

« Mais ce qui dépasse peut-être - du point de vue de l'acteur en tout cas- tout ce que Charlot a jamais fait jusqu'ici, ce sont les discours d' Hynkel. Sous la caricature à peine chargée (voir son modèle dans les actualités), il y a une parodie du geste et de la parole qui est bien la chose la plus extraordinaire qu'un acteur ait signifié avec autant d'intensité, de brièveté et de brio. Pour s'exprimer, Charlot (quant à nous, nous préférons dire ici Chaplin) invente une sorte de néo-langage formé d'un mélange de yiddish, de judéo-allemand et de cockney, le tout volontairement incompréhensible, traduisant, par une suite de sons gutturaux et d'onomatopées, non le sens mais l'esprit, non la pensée mais la force, la rage qui animent cette pensée. »¹²⁴

Chaplin conçoit le burlesque à partir d'un modèle précis et le travail d'imitateur qu'il entreprend est tout à fait neuf par rapport aux habitudes comiques de Charlot. Son entourage n'a pas manqué de révéler qu'il ne cessait d'étudier les films d'actualités pour rendre au mieux la gestuelle et la tonalité oratoire d'Hitler. Dans la première scène où il apparaît, la caméra joue sur les *échelles de plans - du plan taille au très gros plan* - pour souligner la force d'articulation et l'élocution hachée mais aussi l'extraordinaire pouvoir de fascination de la parole. La gestuelle qui scande les rapports avec la foule, par exemple le silence total de la bande son sur un seul geste de la main accompagné d'un air dédaigneux et hautain ou au contraire le volume sonore des ovations du peuple, est minutieusement rendue. Le contenu de l'idéologie fasciste est fourni par une technique de

¹²³ A. NYSENHOLC, *op. cit.*, p.111.

¹²⁴ J. MITRY, *op. cit.*, p. 139

contrepoint sonore tout à fait innovante chez Chaplin. A la logorrhée verbale, véritable bouillie mais phonétiquement signifiante, la simplicité et la brièveté de *la voix over* matérialisent la rudesse du langage totalitaire. Ce décalage qui opère une distanciation souligne l'habileté oratoire d'un persona qui tire sa puissance du maniement des foules. Chaplin l'accentue par une pantomime caricaturale qui joue à la fois sur les effets visuels (gestes, déplacements, visage extrêmement mobile, puissance des cordes vocales, travail du regard etc.) et les ressorts de la violence verbale. A cet égard le plan de la bagarre avec les micros est particulièrement pertinent. Chaplin *cadrant de face* amorce la séquence par *un travelling avant*, réalise *un gros plan* puis un *très gros plan* sur le visage du dictateur. C'est *la bande son* qui décuple la force de ce plan où les micros plient sous le volume sonore de la voix. La pantomime consiste, en débutant par une espèce de grognement porcin, à rendre compte d'une certaine dimension bestiale et hystérique que renforce le jeu de physionomie. La puissance de la parole est physiquement vécue comme un affrontement impitoyable et sans réplique. Or, cette brutalité corporelle, cette sauvagerie oratoire ont un objet précis dont rend compte de façon détachée voire quasi neutre la voix over : « Il vient de dire quelques mots sur le peuple juif. »

La parole si longtemps dédaignée par Chaplin ainsi qu'un travail précis sur la bande son qui ménage les effets sonores deviennent dans ce film le nouvel ancrage du burlesque (en somme elle est à son service) parce qu'elle entraîne des modifications notables dans l'écriture cinématographique. C'est elle désormais qui métamorphose le montage. Le recours au plan rapproché et au très gros plan est une conséquence de l'esthétique du parlant et d'autant plus que le persona de Hynkel se signifie d'abord par l'emprise de sa voix. Il s'agit donc d'être au plus près de la source sonore et qui plus est quand elle se soutient par un jeu de mimiques appropriées. La durée moyenne des plans s'étend pour la bonne raison que Hynkel est d'abord un personnage narcissique et en perpétuelle représentation, celui qui parle et que l'on écoute, soit médusé soit fasciné. Il est un portrait qui se regarde et s'admire dans l'oeil voyeur de la caméra. Un plan emblématique de ceci le montre se regardant dans le triptyque d'un miroir soigneusement dissimulé dans une soi-disant armoire à dossiers. Sa mégalomanie qui le pousse à toujours occuper le centre de l'objectif induit une multiplication de faux raccords dans l'axe. Et F. Bordat constate que :

« La disparition de Charlot a contribué à modifier la nature du découpage. Le groupe PA-PR-GP domine de façon écrasante le groupe PM-PE-PG (quatre cent quarante-deux plans contre cent quatre-vingt trois) : la caméra colle de plus près à son héros loquace. Lié au parlant, le rallongement de la DMP (douze secondes) est par ailleurs confirmé : ce sont les normes hollywoodiennes de l'époque. »¹²⁵

Il est vrai que Charlot se signalait plutôt par sa virtuosité fugace dans le cadre qui avait toujours bien du mal à le contenir.

Tout au long de *The Great Dictator*, le jeu sur la parole outrée du puis des dictateurs s'accompagne du souci de créer des gags sonores (Chaplin préfigure sur ce point le travail de Tati). Bruits de poêle à frire sur la tête des soldats, sonnerie de clairon pour appeler la secrétaire, échos des micros et interphones pour commander le petit personnel, un simple déclic de la machine à écrire pour transcrire une longue dictée de

¹²⁵ F. BORDAT, *op.cit.*, p.238.

Hynkel et un interminable crépitement pour noter un misérable mot ! Irruption de la voix tonitruante du dictateur dans le haut-parleur du ghetto alors que celui-ci jouit d'une paix bien éphémère, d'autant plus inquiétante que Chaplin fait tout un travail d'écriture cinématographique. Pour insister sur la prégnance de la voix ; il filme les deux haut-parleurs *en gros plans* sur les réverbères grâce à *un raccord regard* des passants qui lèvent les yeux en direction de la source sonore en exécutant un *panoramique vertical* du bas vers le haut. *Un fondu enchaîné* crée *un effet de surimpression* et fait apparaître *en très gros plan* le visage convulsionné de Hynkel éructant.

Cette voix que Chaplin incarne volontairement pour imprimer au burlesque une dimension tragique provoque des réactions incontrôlées qui, l'espace d'un instant, rappelle les gags de la pantomime charlotesque. Le petit barbier tombe la tête la première dans un tonneau pour se cacher ou ne plus entendre. Or, Chaplin va bien au-delà dans sa recherche du burlesque puisque c'est la parole tonitruante d'Hynkel qui structure toute la séquence. Au moment où le barbier tente de récupérer sur la pointe des pieds son chapeau qu'il a perdu dans sa course effrayée, *un fondu enchaîné sur un très gros plan* d'Hynkel hurlant surgit, provoquant dans le plan suivant une paralysie des actions du barbier. La parole du dictateur structure les actes du petit juif et commande ses réactions de peur. Pour un réalisateur qui avait affirmé, lors de la sortie de *City Lights*, que les actions étaient plus fortes que les mots, il démontre ici radicalement le contraire, fondant ses situations burlesques sur la force du Verbe.



Ainsi en va-t-il de celle de Napoleoni, caricature à peine voilée de Mussolini. Lorsque le chef d'Etat italien se rend pour la première fois dans le bureau d'Hynkel, Chaplin bâtit le comique de situation sur la rivalité de l'occupation de l'espace par les deux dictateurs - lequel aura la position de dominant ? - mais davantage encore sur le fait que Napoleoni s'approprie la parole. Ayant le verbe plus haut et plus alerte il contraint Hynkel au mutisme ce qui se traduit physiquement par un tassement du corps de celui-ci et par une paralysie de ses actes. Hynkel ne retrouve la rage verbale qu'une fois l'Italien sorti !

Les situations burlesques s'élaborent aussi sur une composition savante de la bande sonore. Deux séquences sont à cet égard pertinentes : celle de l'arrivée du train en gare et celle du défilé militaire. Le comique de la première joue sur les différents grincements et bruits de ferraille des wagons, la seconde surtout sur les écarts de tension ou de volume sonore. On ne voit rien mais les *bruitages installent une représentation mentale de la vision* : des bruits sonores et forts pour l'artillerie lourde, un silence étiré pour le passage de l'artillerie légère, des sons de guimbardes désossées pour le matériel de pointe, un vacarme de vrombissements en boucle et d'avions en piqué qui explosent. On pourrait ainsi multiplier les exemples qui soulignent le travail minutieux de Chaplin pour rénover le burlesque par la plasticité d'invention que lui offre la bande sonore. Chaplin sait donc pleinement tirer profit des techniques nouvelles qui sont à sa disposition :

« Chaplin sait tirer de ce nouveau moyen des effets étourdissants. (...) Et, d'un bout à l'autre du film, les éclats, les hoquets, les sussurements, les invectives,

l'amplification des hauts-parleurs qui vident la rue et terrifient le petit barbier, font en quelque sorte de la voix un élément primordial dans la caricature du personnage. (...) Un dictateur muet était plus inconcevable qu'un Charlot parlant. Dans le choix qu'il a fait, Chaplin a sacrifié le barbier au dictateur, mais avec une sorte de crainte, de regret. »¹²⁶

S'il est incontestable que la parole a donné à Chaplin des ressources nouvelles, elle lui a permis aussi de fonder essentiellement son écriture sur le persona du dictateur sans pour autant abandonner le persona du barbier. Or, si celui-ci conserve des traits de Charlot il ne peut lui être assimilé. C'est ce dernier point que nous nous proposons d'analyser en tentant de résoudre l'épineuse question du renversement de programme narratif au cours du film et celle de l'effacement du persona de Charlot.

2- Un début de dévoilement. La fin de *The Great Dictator*

Jusqu'au moment où le petit barbier va définitivement se substituer au dictateur et mis à part les analyses que nous avons déjà faites sur les traces de Charlot présentes dans ce film, il n'est plus possible pourtant d'assimiler le barbier à Charlot. Tentons d'en comprendre les raisons. Depuis la disparition des cartons et l'arrivée de la voix le persona possède un état civil et une histoire propres : il est *le barbier* du ghetto qui a fait la première guerre mondiale et si courageusement qu'il en est resté amnésique - ce n'est plus le Charlot rêveur qui croit être dans les tranchées comme dans *Shoulder Arms* et qu'on réveille au petit matin de son mauvais songe -. Il a aussi *sa voix* ce qui du même coup l'éloigne de la figure mythique et muette de Charlot. En effet on l'écoute et on le regarde à la fois, ses mots deviennent donc aussi importants que ses actes et un équilibre s'instaure, ce qui n'était pas le cas de Charlot condamné au mutisme et à une savante gestuelle pour exprimer la force de son humanité et de ses sentiments. Le barbier accepte également les stigmates du vieillissement : depuis 1918, ses cheveux ont blanchi, sa démarche est moins assurée et son audace tempérée. Par différence il est important de remarquer que Hynkel est teint, cultive la prestance et la volonté de puissance.

Si Charlot assumait des programmes narratifs successifs d'un film à l'autre, parfois à l'intérieur d'un même film, il n'en restait pas moins Charlot. Ici, le problème est complexe. En usant de la thématique du double, Chaplin opère un renversement de persona qui fait endosser au barbier et ce, malgré lui, le persona de Hynkel et son programme narratif d'anti-sujet. Or, la diégèse ne se comporte en aucun point comme dans un "film de Charlot" où elle finissait par redonner à celui-ci sa place de pauvre hère (qu'on songe par exemple à *The Idle Class*). Bien qu'il ait toutes les apparences du dictateur et que le decorum militaire préside à la quasi totalité de la séquence finale, le barbier redevient sujet en retournant le programme narratif de Hynkel.

Chaplin déploie deux procédés

Le premier, dans *un long travelling, tantôt arrière, tantôt avant, tantôt latéral*, s'intéresse à mettre en évidence les réactions du barbier aux manifestations de la bande sonore. Sur

¹²⁶ P. LEPROHON, *op. cit.*, p. 326-327

les bruits vigoureux d'armes, sur les saluts fascistes intempestifs celui-ci manifeste sa crainte ou sa panique soudaine. Il a perdu cette allure martiale de l'autre pour adopter une démarche boiteuse et hésitante. Sa voix douce et timide exprime aussi ses peurs. Par exemple, se refusant à toute décision, il ne fait que redoubler les paroles de Schultz et s'évanouit à ces mots : "Vous envahissez l'Osterlich". En redevenant sujet de la diégèse - le dictateur ne réapparaîtra plus jamais - d'abord par une certaine attitude comportementale par rapport au monde et par différence absolue avec le programme narratif de l'anti-sujet, ensuite par la voix - "Le monde est suspendu à vos lèvres", lui dit un officier SS (il ne croit pas si bien dire !) -, le petit barbier juif a toutes les chances de trouver enfin sa place dans l'histoire mais surtout de donner à l'Histoire un autre visage : "Liberty" affiche le fronton de la tribune officielle.

Le second procédé, nous lui donnerons le nom de *dévoilement*. Il ne peut se révéler que parce que la diégèse a mis en place un adjuvant précieux en la personne de Schultz. C'est lui qui fait naître le persona nouveau en le dirigeant vers la nouvelle forme d'expression filmique qu'est l'apport précieux du parlant.

« Vous devez prendre la parole, lui dit-il - Je ne peux pas, répond le petit barbier. - Il le faut, c'est notre dernier espoir. - Espoir... »

Le *dévoilement* est donc double. Quand le barbier entame son discours à la tribune, l'alternance des *plans taille, poitrine et des gros plans et le cadrage en plan frontal fixe* révèlent un homme vieilli, tête nue, le cheveu blanc, sans fard. *Le regard caméra* insistant et *la voix calme et pénétrante*, du moins au début, engendre et maintient une implication spectatorielle forte. Charlot s'est effacé au profit du barbier qui s'efface aussitôt au profit de Chaplin lui-même. Il est alors porteur de sa propre esthétique et de son engagement d'homme libre.

Mais il dévoile aussi le questionnement qui le hante depuis la découverte du parlant : **« Doit-il prendre la parole ? »** Chaplin en 1940 se pose la question de la survie de son cinéma avec la disparition effective de Charlot. Mais il nous semble avoir compris aussi les enjeux du cinéma de propagande à son époque. Même s'il prend le contre-pied du discours d'Hynkel il use des procédés de ce cinéma là : les plans d'ensemble sur la foule et le décorum sont significatifs de cette esthétique-là.

Loin de penser comme Mitry que la fin du film *« ce n'est plus du cinéma »*¹²⁷, nous y voyons au contraire une utilisation de ses ressources. D'une part, il alterne jusqu'à l'image finale les plans du barbier et ceux d'Hannah, réunissant dans l'image avec des effets de plans remarquables ce que la voix proclame et d'autre part en alliant ces deux mots qui sont désormais le fondement consenti du cinéma de Chaplin : *« Regarde vers le ciel Hannah, regarde. »* *« Ecoutez »,* dit-elle.¹²⁸

¹²⁷ J. MITRY, *op. cit.*, p.139

¹²⁸ C'est moi qui souligne.

TROISIEME PARTIE. L'ECLATEMENT DU PERSONNAGE DE CHARLOT. LES NOUVELLES ECRITURES DE CHAPLIN

« Regarde » dit le petit barbier juif, « Ecoutez », répond en écho Hannah à la fin de *The Great Dictator*. Ces derniers mots nous sont apparus comme révélateurs du nouveau cinéma de Chaplin engagé désormais dans la voie du parlant. Or, il lui faut sept ans pour livrer au public *M. Verdoux* qui l'enracine magistralement dans les techniques de ce cinéma-là. Cette longue maturation engendre un personnage de Charlot pour le moins étrange et sur le mode de la réalisation, des implications nouvelles de Chaplin.

A maints égards la première séquence du film est lourde de sens. Contrairement à tous les autres films aucun personnage n'est présent à l'écran. *Un long travelling* surplombe des pierres tombales dans un cimetière accompagné d'une voix off masculine au timbre suave. Un nom sur la première stèle et des dates : Henri Verdoux **1880 1937**. Le commentaire, lui aussi, mérite attention :

« Bonsoir. Vous le voyez, mon nom est Henri Verdoux. J'étais un honnête employé de banque jusqu'à la crise de 1930, date à laquelle je me retrouvai au chômage. Je me lançai alors dans l'élimination des sujets du sexe opposé. Il s'agissait d'une affaire strictement commerciale destinée à nourrir ma famille. Mais la carrière de Barbe Bleue n'est pas rentable. Seul un optimiste forcené s'y risquerait. Ce fut hélas mon cas. Le reste appartient à l'histoire. »

Nous avons soutenu l'hypothèse dans le chapitre précédent de la disparition du persona de Charlot et de son programme narratif habituel et montré la pression que Schultz exerçait sur le barbier pour l'inciter à parler. Le début de M. Verdoux confirme cette hypothèse. La voix off qui s'adresse à nous est une voix d'outre-tombe, celle d'un mort, d'un être désincarné comme si Chaplin signifiait par là qu'il allait se révéler cette fois-ci par le cinéma parlant mais qu'il allait s'intéresser à quelqu'un d'autre que Charlot, à un certain Henri Verdoux. Et c'est cette voix même qui inscrit le programme narratif initial du personnage (le monologue est au passé et le récit est figé entre deux dates 1880-1937) dont le film, sur le mode du flash back total, va nous montrer les péripéties. Il est également étrange de constater, en dépit des écarts de date, que la vie de Verdoux, soit 57 ans correspond à l'âge qu'a Chaplin lui-même, à un an près, au moment où il tourne le film. Est-ce à dire que celui-ci fait cinématographiquement son deuil de Charlot et le signifie déjà par la séquence du cimetière et doublement en s'attachant au destin passé de Verdoux qu'il fait d'abord exister par sa voix, fût-elle d'outre-tombe ? Charlot vivant se taisait, Verdoux même mort parle. Voilà, semble nous dire Chaplin, un cinéma qui sait ressusciter les vivants d'entre les morts : « Regardez et écoutez ».

CHAPITRE XI. LE POINT DE RUPTURE. 11 AVRIL 1947. *MONSIEUR VERDOUX*

1. Les avatars de Charlot

a) Une nouvelle figure : qu'est devenu Charlot ?

Bien que Chaplin nous ait, dans d'autres réalisations antérieures, habitués à voir Charlot se métamorphoser - il n'en restait pas moins Charlot - pour la première fois il accomplit un changement radical dans la composition du personnage qu'il incarne. Déjà dans *The Great Dictator*, Charlot était **le** barbier juif solidaire de sa communauté et installé dans sa boutique. Cette fois il a disparu et c'est à M. Verdoux que nous avons affaire, un homme défini par sa date de naissance et de mort, donc à l'état civil incontestable d'autant plus qu'il est affiché dès le début du film sur la pierre tombale où il repose. En outre *la voix off* précise les éléments essentiels de sa biographie : « honnête employé de banque jusqu'à la crise de 1930 », puis chômeur, enfin criminel par nécessité alimentaire. C'est à cette histoire là, celle d'un citoyen ordinaire que nous convie Chaplin. Jamais son personnage principal n'a été aussi inscrit dans le social : situation honorable, famille, vie exemplaire pendant un demi-siècle ! On est aux antipodes de la vie d'errance du tramp de jadis, un pauvre hère sans nom, sans famille, sans situation, ballotté par les aléas de la rue.

Pourtant le spectateur ne découvrira M. Verdoux que fort tard dans le film puisque nous sommes d'abord en présence d'un certain M. Varnay, entrevu d'abord sur une photographie en possession de la famille Couvais. Or, ce qui frappe immédiatement, c'est

la grande plasticité du personnage, sa propension au protéiforme : Verdoux alias Varnay, alias capitaine Bonheur, alias Floray. Et si nous recensons, en fonction de ces changements de personnalité, la gamme de ses vêtements, c'est encore la grande diversité qui prévaut. A chaque femme, il façonne sa personnalité de séducteur et campe un masque. Qu'est devenue la défroque si reconnaissable de Charlot ?

A une exception près et encore très discutable, celle où M. Verdoux rencontre la jeune fille dans une rue de Paris par temps de pluie et où il arbore chapeau melon, parapluie et costume sombre, ressemblant par là, mais de manière trop élégante au Charlot d'autrefois, jamais le personnage ne renvoie à l'image vestimentaire du tramp. Ce Don Juan fringant et sûr de lui ne revêt pas moins de dix-sept costumes différents d'un bout à l'autre du film pour s'accommoder aux circonstances et ajuster son image aux rencontres.

La question qui se pose donc à nous est bien de savoir ce qu'est devenu Charlot au coeur de l'écriture cinématographique de Chaplin. A l'évidence *M. Verdoux* opère une rupture importante. Contrairement au film précédent qui inscrivait encore Charlot dans le tissu filmique comme nous l'avons démontré, cette réalisation de 1947 gomme le personnage au profit d'Henri Verdoux dont la caractéristique est la métamorphose constante. Si Charlot se définissait d'abord par son éternelle défroque qui nous permettait de l'identifier immédiatement, il se reconnaissait également à cette aisance dans la pantomime signifiante qui le dispensait de dire, tant étaient explicites ses comportements. En outre, et même si certains critiques ont vu en lui un être parfois revanchard et cruel, il n'en reste pas moins ce pauvre hère au coeur sensible et généreux, plutôt enclin à l'humanisme actif. Robert Benayoun met bien en relief ce changement radical : « *Verdoux a endossé la responsabilité, l'hypocrisie, le sens des affaires, et les cheveux blancs de l'homme prédateur. " J'ai été honnête pendant 35 ans" déclare Verdoux au tribunal qui le condamnera. Tout comme Charlot qui pendant (de **Making a living** au **Dictateur**) a incarné une victime de la société. Tout cela pour rien : le monde n'a pas changé. Et pour ne pas se laisser emporter par le mouvement pervers de la société, Chaplin a choisi d'en incarner une image exemplaire, celle d'un criminel équilibré, calculateur qui joint au cynisme de ses actions une joie de vivre, un hédonisme et une grâce où perce encore le pierrot de jadis. "**Business is a ruthless business**" explique encore Verdoux, parodiant l'adage "There's no business like show business", car en professionnel enfin libéré de ses alibis, il peut jouer son jeu réel, celui du commentateur cruel, et du philosophe sadien, poussant jusqu'à l'atroce les conclusions de son analyse sociale. »¹²⁹*

Le persona de Verdoux se définit ainsi tout autrement. Que signifie en l'occurrence cette diversité des costumes ? Contrairement à Charlot, Verdoux s'avance masqué et fonde sur une esthétique de dandy et de séducteur une éthique de criminel. Si le costume du tramp était l'essence même de l'homme qui l'habitait, la garde-robe de l'ex-employé de banque est une apparence d'appartenance sociale à un milieu. En revanche, nous pouvons dire que le choix du vêtement renvoie soit aux stratégies de séduction soit à des révélations de déchéance progressive du personnage.

D'une part, Verdoux adapte ses tenues aux mentalités des femmes qu'il courtise. A la

¹²⁹ Article de R. Benayoun, *Positif*, op.cit. p 6 à 18.

grande bourgeoise qu'est Mme Grosnay il offre la vue d'un homme d'une élégance sans faille, raffiné dans les moindres détails - gants, feutre, pochette et fleur à la boutonnière, canne à pommeau - . Mais à Annabella Bonheur, il faut de l'aventure et de la virilité : la tenue d'officier de marine ne pourra qu'impressionner cette femme frivole et avide de sensations. Quant à l'épouse, elle aura droit au costume classique et conventionnel de l'employé, cet aspect strict correspondant à l'état d'âme d'un homme que les circonstances ont rendu amer. A la terrasse de café, sur les boulevards, à Paris, il affiche une tenue de dandy et fait du charme à sa voisine de table. Dans sa propriété du sud de la France, à Saint-Raphaël, il cultive l'élégance artiste - béret, grande blouse blanche sur un costume bon ton, lavallière -. Impossible d'assimiler à Charlot celui qui se donne l'allure d'un peintre de la côte, même la moustache est devenue plus fine et aristocratique !

D'autre part, lorsque Charlot était malmené par l'existence comme dans *City Lights*, Chaplin ne l'habillait pas autrement qu'avec son vêtement habituel de tramp mais il apparaissait en lambeaux, il avait perdu sa badine : cela suffisait à stigmatiser son nouvel état. Le persona restait fidèle à son apparence et le spectateur était complice de cette seule dégradation superficielle. Au fond l'homme Charlot restait le même, éprouvant toute la gamme de la sensibilité exacerbée.

Or, lorsque Verdoux déchoit, c'est la figure protéiforme qui nous frappe : il change de costume et ce quatre fois, inscrivant ainsi la progression de sa déchéance. On est d'abord frappé, au moment de la crise financière, du négligé de sa tenue vestimentaire : la veste est sombre et, pour la première fois, la chemise blanche est à col ouvert. Ensuite, à partir de sa ruine effective, les teintes des costumes deviennent sombres, il abandonne les accessoires de la coquetterie - fleur à la boutonnière, pochette, gants, épingle de cravate, canne à pommeau voire le chapeau feutre -. Le dépouillement vestimentaire est atteint lorsqu'il est en prison. La chemise rayée blanche et grise suggère la tenue du taulard et l'absence de col préfigure le sort qui l'attend : la guillotine. L'abolition des signes extérieurs tente de cerner un persona qui nous échappe sans cesse et de qui nous ne savons pas au fond qui il est. A l'inverse, Charlot est un persona qui nous est familier dans ses réactions, aussi paradoxales scient-elles.

La nouvelle figure qui est construite sous nos yeux jouit également d'un programme narratif très éloigné de celui dévolu en général à Charlot. Le tramp ayant pour vocation l'errance existentielle se laisse porter par les événements. Le scénario sert son inventivité, sa spontanéité ontologique et il agit dans l'immédiateté des circonstances qui se présentent à lui. Homme d'expédients, il ressemble fort au Neveu de Rameau de Diderot. Son programme narratif donne en tout cas l'illusion de s'accomplir dans l'instant d'où cette propension aux gags et à la créativité. Or, il n'en est rien pour Henri Verdoux.

Nous avons déjà remarqué dans *The Great Dictator* comment la question du temps s'était immiscée dans la vie du personnage alors qu'elle lui était auparavant étrangère (il aplatissait la montre du contremaître sous la grosse presse dans *Modern Times*) ou qu'il l'ignorait délibérément (voire le mépris des horaires et des réveils dans plusieurs courts métrages). Les horloges, les chronomètres de toutes sortes, les montres (le barbier en possédait tout d'un coup deux !) avaient envahi son univers. Avec *M. Verdoux*, la question du temps devient essentielle voire existentielle. Une programmation rigoureuse régit ses

déplacements et sa vie ne se développe que sur le mode du temps qui lui est compté. Rien n'est laissé au hasard. Verdoux assume des tranches de vie qu'il a soigneusement découpées, préparées, minutées. Où retrouver Charlot dans ce destin qu'il se fabrique sur mesure, gommant au maximum les imprévus, les aléas, prévoyant les moindres détails de ses journées, étudiant jusqu'aux subtilités et effets de la langue qu'il emploie et qu'il adapte en fonction de ses interlocuteurs ? Charlot était fantasque, imprévisible, vivant dans le spontané et l'éphémère, incapable d'échafauder des stratégies si ce n'est dans l'urgence de l'instant. Verdoux est tout le contraire.

Le filmage et le montage rendent compte de cette prise du personnage sur le temps et l'espace. Nous assistons à une succession de "tableaux " qui réalisent le même programme narratif de Verdoux, à savoir *Séduire pour s'enrichir en tentant d'éliminer ses victimes*. Ce fractionnement par séquences très distinctes les unes des autres souligne le caractère protéiforme du personnage et offre une vision accélérée du temps vécu. Sans compter que les liens entre celles-ci accentuent cet aspect : *le gros plan récurrent* sur les roues de locomotive en pleine vitesse est doublé par celui de la montée en régime des escaliers, gros plan repris lui-même par ceux des rotatives en action. Chaplin, qui était plutôt réticent par le passé aux mouvements de caméra, les multiplie ici. Et F. Bordat remarque que : « *La disparition de Charlot a contribué à modifier la nature du découpage. Le groupe PA-PR-GP domine de façon écrasante le groupe PM-PE-PG (quatre cent quarante-deux plans contre cent quatre-vingt trois) : la caméra colle de près au héros loquace.* »¹³⁰ Dans le décor, les horloges ou les montres sont présentes et renforcent le minutage de l'action comme dans la scène avec Lydia Floray où il s'agit de la convaincre de retirer son argent de la banque avant quatre heures. Le téléphone joue un rôle également fondamental dans ce sens où il permet soit de gagner du temps soit de le "pirater". En général, il précipite l'action en court-circuitant les étapes, réalisant ainsi une économie de plans remarquable.

Deux séquences par exemple sont, de ce point de vue, significatives. Celle où M. Varnay téléphone, depuis la boutique de fleurs : le simple coup de fil enjôleur à Mme Grosnay permet d'enchaîner en deux séquences consécutives son rendez-vous chez elle où il la séduit définitivement et la cérémonie du mariage. Le procédé pour le moins expéditif resserre considérablement le temps diégétique et met en relief la virtuosité calculatrice de Verdoux. Celle où Henri Verdoux – mais elle s'est déjà produite plusieurs fois dans le film - joint son agent de change pour jouer en bourse. Un seul appel et le voilà subitement ruiné. En fait il vit sa déchéance en deux plans – *champ/contrechamp*- dans un raccourci vertigineux d'espace et de temps.

Contrairement à Charlot qui passait son temps à rêver ou à se laisser porter par le flux des actions, Verdoux est pragmatique et efficace. *Il planifie et oriente le scénario*. Rien n'est censé lui échapper pour régler le monde sur "ses horloges intérieures". En outre, si Charlot faisait de la pantomime un langage à part entière pour expliciter ses actes, Verdoux double ceux-ci de commentaires abondants. Le flux verbal est en soi une dépense considérable qui entre dans le jeu protéiforme du personnage à tel point que nous réservons une partie ultérieure du travail à l'étude de la logorrhée comme stratégie

¹³⁰ F. Bordat, *op.cit.*, p. 238.

fondamentale du séducteur et comme nouvelle stratégie de Chaplin se jouant des nouvelles possibilités offertes par le parlant.

Il convient de s'interroger aussi sur les accidents du programme narratif de Verdoux. Quand par exemple, ayant mis soigneusement au point les moments cruciaux de son destin, un grain de sable vient dérégler la machine. On peut sur ce plan sélectionner deux séquences : celle où il tente d'empoisonner Annabella et celle où il désire la noyer. Dans le premier cas, croyant qu'il a ingéré le poison à la place de celle-ci, il est saisi d'une panique incontrôlable, terrorisé à l'idée de la mort imminente et incapable de réagir. Dans le second où il manifeste les mêmes accès de terreur, c'est lui qui finit par tomber à l'eau et qui manque de se noyer puisqu'il ne sait pas nager. Verdoux dans ce type de situation s'avère impuissant et privé d'imagination : le non accomplissement du programme prévu provoque l'effondrement du persona et ce sont les autres, en l'occurrence Annabella, qui agissent à sa place. Là encore nous pouvons pointer une différence fondamentale avec Charlot. Perpétuellement en butte aux échecs ou aux accidents de parcours celui-ci n'est jamais aussi inventif et débrouillard. C'est à ces moments là qu'il réalise un programme imprévu et s'accomplit. Il se tire toujours des mauvaises passes, ce qui conduit aux fins ouvertes que nous connaissons. Or, il n'en est rien dans ce film où c'est précisément la société qui a raison de Verdoux. C'est bien l'accident majeur de son programme narratif dont il ne se relèvera pas. Et le spectateur le sait dès la séquence d'ouverture puisque le personnage est mort ; ce film n'est donc que le récit d'un échec, d'une faillite du persona (Charlot n'a jamais inscrit ce programme, bien au contraire il était la vie même sans destin préétabli) En outre, guillotiner Verdoux revient, contrairement à ce que pensait Mitry, à sauver définitivement, en creux, le persona de Charlot.

Chaplin signifie ainsi que trahir à ce point ce que fut Charlot - Verdoux a en effet joué le jeu social à fond de manière exacerbée et monstrueuse, épousant de manière éblouissante les vertiges du capitalisme¹³¹ – nous le fait aimer encore davantage et regretter. Si nous éprouvons si fortement ce sentiment en regardant *M. Verdoux* ne pourrait-on pas déceler quelques traces de Charlot dans l'écriture de ce film ?

b) Les traces de Charlot au cœur de M. Verdoux

Par certains aspects, Chaplin ne peut s'empêcher d'inscrire des éléments qui appartiennent encore au monde ou au persona de Charlot. Ainsi, une certaine vibration charlotesque anime le film malgré Verdoux. Cette réalisation porte en elle l'ombre tutélaire de ce qui a fait la grandeur ou l'enthousiasme liés aux "films de Charlot". Tentons d'en rassembler ici quelques traits pertinents.

Ce qui peut frapper au premier abord c'est la manière dont Verdoux hérite de la *gesticulation charlotesque* au sens où ce mot signifie à la fois dépense, mouvement voire agitation frénétique.

En effet, cet employé de banque est par la force des choses redevenu "tramp" même s'il n'en a aucun des attributs vestimentaires. Tramp il l'est, par la multitude des

¹³¹ « Monsieur Verdoux pense que le meurtre est le prolongement des affaires. En ce sens, il reflète les sentiments de l'époque que nous vivons –les catastrophes engendrent les gens come lui. » Charlie Chaplin in David Robinson, *op.cit.*, p. 91

déplacements qu'il effectue, par cette instabilité caractéristique tant sur le plan géographique que sur le plan sentimental. Il ne tient pas en place et cette bougeotte a fait de cet homme rangé un chemineau. Le chômage l'a rejeté à la rue et le film est un perpétuel va et vient. Tout circule : l'argent, les femmes, les patronymes, les situations sociales et tous les moyens sont bons pour se transporter d'un lieu à l'autre. Virtuose de la pantomime il le reste, exécutant ici et là des morceaux de choix : la chute par la fenêtre lorsque Mme Grosnay visite sa villa du midi et qu'il lui fait du gringue, la scène où il glisse du canapé la tasse de thé en équilibre sur la main, métaphore hardie de l'amant conquis par le charme de la belle. Lors de son mariage la course poursuite à travers la serre et le jardin, cassé en deux par de soudaines crampes pour échapper à Annabella présente par hasard ou encore les ressources convenues de la porte à tambour du restaurant lorsqu'il est pris en chasse par la famille Couvais. Chaplin glisse même - et ceci peut être ressenti comme une maladresse- un plan hérité du pur muet, celui où Verdoux gifle copieusement le président à qui Annabella a confié son argent pour acheter des actions ! Par ce goût de la pantomime il ne se départi pas vraiment de son rôle de clown mais il œuvre désormais sur le mode qui conduit au tragique. Cependant, Charlot faisait la nique au destin par ses multiples farces, Verdoux s'y essaye, mais en s'y essayant tue et finit par être tué !

Il est encore une différence cruciale en dépit des apparences. Le Vagabond au sens ontologique du terme est bel et bien mort puisque Verdoux est avant tout « *le patron, l'actionnaire et le spéculateur, le polygame et l'assassin.* »¹³² Son vagabondage est au contraire un itinéraire soigneusement préparé et minuté.

D'autres traces subsistent également mais de manière plus ténue, plus discrète. Ainsi l'on peut penser que son licenciement d'une certaine manière le marginalise et qu'il se trouve contraint lui aussi à une errance mais qu'il n'a pas choisie. Ainsi est-il confronté à une certaine inquiétude, au sens latin d'absence de repos. Perpétuellement sur le qui-vive, il apparaît à maintes reprises aux aguets, comme Charlot autrefois guettait ce qui le menaçait. Toutefois, ce dernier se jouait de l'ennemi sur le mode du gag, Verdoux, lui, s'en joue un temps sur le mode de l'exécution froide et calculée - par exemple, il élimine par le poison l'inspecteur de police venu l'arrêter- pour finir par être pris à son propre piège.

Nous avons évoqué ci-dessus la possible similitude vestimentaire de Verdoux avec Charlot (en nettement plus chic) lorsqu'il rencontrait sous la pluie la jeune fille qu'il invitait à dîner dans le but de tester sur elle l'efficacité du poison mortel. De cette rencontre inopinée il est toutefois préférable de retenir le fléchissement du comportement de Verdoux au cours de la soirée. Il retrouve en effet des accents de bonté charlotesque, reconnaissant en la jeune fille le pauvre hère qu'il fut lui-même, un Charlot féminin que la société a délaissé. Mais le rire sarcastique qui clôt la séquence est bien loin du sentimentalisme attendri d'autrefois et laisse perplexe sur la nature profonde de Verdoux. Il semble bien qu'il redoute désormais toute spontanéité et qu'il ait perdu définitivement toute illusion.

Enfin et même s'il les détourne, Chaplin insère des plans ou des séquences de films qui ont fait la gloire de Charlot. Il reprend de manière cynique cette fois-ci la célèbre scène

¹³² Article de E. Bentley, *Positif*, op.cit. p 40 à 48.

de la boutique de la fleuriste présente dans *City Lights*. Verdoux est bien ce dandy que la boutiquière attendait et qui lui fait du charme tandis qu'il commande des roses pour une autre. Il reprend les scènes au piano, l'air inspiré et artiste, alors qu'il vient d'accomplir les plus noirs forfaits, le thème de la course poursuite mais avorté puisqu'il se livre à la police.

On pourrait ainsi multiplier les moments où le spectateur a le sentiment trouble de saisir encore quelque chose de Charlot, néanmoins la métamorphose s'avère radicale à l'épreuve du film. *M. Verdoux* apparaît nettement comme le point de rupture avec ce qui fut. En 1947, le parlant a définitivement investi les écrans. Chaplin, qui a tant tardé, ressent sans doute un irrésistible besoin de créer autre chose, gardant en mémoire ce qu'il avait autrefois déclaré haut et fort, que Charlot ne résisterait pas au pouvoir de la parole.

2 . Le programme du séducteur

Dès la deuxième séquence du film, celle où le spectateur découvre le milieu étriqué de la petite bourgeoisie du Nord de la France, incarnée par la famille Couvais, des négociants en vin, Verdoux est immédiatement présenté comme un séducteur habile : « Il m'a tout l'air de savoir parler aux femmes », dit l'un des membres de la famille. Et le fait est que son histoire recouvre largement ses conquêtes. Dans une première approche, efforçons-nous de déceler ce qui le différencie de Charlot dans cette quête des femmes.

a) Le comportement de Charlot dans la relation amoureuse

Aussi loin que l'on remonte dans les courts métrages de la période dite muette, Charlot construit ses idylles soit sur le mode du coup de foudre, soit sur celui de la relation sentimentale. Il est amoureux : sa fraîcheur, sa spontanéité voire sa grâce nourrissent une pantomime qui se veut expressive de l'amour tendre et émouvant. En général, l'amour le transforme et lui donne des ailes. Pour la femme qu'il aime il se surpasse et sa générosité n'a pas d'égale. La rencontre avec l'âme sœur est souvent un moteur de l'action dramatique dans la mesure où Charlot s'en fait le défenseur ou le protecteur face à des rivaux peu scrupuleux et discourtois.

Est-ce à dire pour autant qu'il ne tient jamais le rôle de séducteur ?

Non, à maintes reprises Charlot éprouve son charme sur les jeunes femmes qu'il croise mais le plus souvent il en tombe amoureux et essaie de rivaliser avec les autres prétendants. Sa douceur, sa gentillesse et sa grande naïveté lui valent les faveurs des jolies femmes. Chaplin développe des scénarios romantiques voire romanesques qui mettent en valeur l'idylle si passagère soit - elle. Une fois pourtant, Charlot joue un rôle de Don Juan peu sympathique pour combler les désirs d'une maîtresse exigeante. Il s'agit de *Tillie's Punctured Romance* (14. 11. 1915) où il séduit pour son argent une paysanne peu éveillée aux choses de la vie. Dans ce cas précis, Charlot est finalement conduit en prison tandis que les deux femmes, Tillie et Mabel se consolent mutuellement. Y compris dans cette exception, on peut souvent remarquer que Charlot est un *amoureux éconduit*.

En effet, il fait souvent les frais d'une histoire qui avorte, soit parce que la jeune fille finit par retourner à ses premières amours, soit parce qu'elle en aime un autre, soit parce

qu'elle n'est qu'une apparition dans sa vie de tramp. Ainsi en est-il, par exemple de *Caught in a Cabaret*, *In The park*, *The Vagabond*, *The Count*, *Sunnyside*, *The Iddle Class*, *The Gold Rush*, *The Circus*, *City Lights*. Charlot est alors présenté comme celui qui souffre de ces amours impossibles et c'est souvent sa générosité et sa fragilité qui sont mises en avant. Comme dans la scène douloureuse où il confie la jeune écuyère dont il est épris au funambule dans *The Circus*, abandonnant son propre bonheur au profit du leur, de celle on ne peut plus poignante de la fin de *City Lights*, où le dernier "close up" s'attarde sur le drame intérieur de Charlot privé de son amour.

Dans la réalité du tramp, la rencontre amoureuse est le fruit du hasard et les amours qui se tissent entrevoient le couple heureux comme un rêve. Charlot reprend la route seul. Pourtant, dès 1917, des films inscrivent surtout dans leur fin une nouvelle orientation : Charlot laisse à voir la perspective d'une vie à deux. C'est le cas de *The Immigrant*, *A Dog's Life*, *Modern Times* mais ils restent des exceptions et ne développent pas la thématique du couple. Et c'est précisément dans le dernier film cité où le persona de Charlot s'affaiblit considérablement que la vision du couple uni s'en allant au loin sur la route nous apparaît le plus clairement. Le tramp, lui, se définissait par la solitude et l'amour n'était qu'une aventure parmi d'autres, vécue de manière spontanée : Charlot aimait dans l'instant et se laissait porter par les circonstances. Or, Verdoux est aux antipodes de cette attitude et élabore minutieusement son programme de séducteur.

b) Verdoux : le Don Juan

Charlot amoureux se laissait aller à ses émotions et manifestait ses sentiments par une pantomime touchante et souvent maladroite (cf. par exemple *City Lights*). Il n'en est rien pour Verdoux et l'amie de Mme Grosnay définit parfaitement le personnage par ces mots : « Il y met les formes en tout cas. » En effet, en fonction des femmes qu'il doit séduire pour s'approprier leur argent, il met au point toute une stratégie tant sur le plan du comportement que sur le plan du langage à mettre en œuvre. Il est ainsi très méthodique et fort disert.

Les stratégies amoureuses

Elles s'adaptent à chacune des femmes et soulignent l'aspect protéiforme du personnage. Non seulement il campe des personnalités différentes en changeant à chaque fois de patronyme, de vêtements mais il emploie des tactiques d'approche diverses et varie son langage.

Thelma Varnay, déjà morte puisque se consumant au fond du jardin dans le petit crématoire prévu à cet effet, donne lieu à une comédie post-mortem. En commençant son film par là, puisque cette séquence est la seconde du film, Chaplin nous offre une stratégie aboutie avec toute la dimension cynique qu'il en reste. Avec elle, il s'était fait passer pour rentier : rien d'étonnant donc à ce que nous le retrouvions dans sa villa cossue de la Côte d'Azur. Verdoux, apparaissant seul, donne le change au facteur apportant une lettre recommandée pour sa femme :

« Thelma, ma chérie, une lettre recommandée pour toi. » Elle est censée être dans son bain à l'étagé. « Ne te refroidis pas en sortant », paroles accompagnées d'un rire

sarcastique. Le spectateur se demande alors si elle ne serait pas morte de cette façon, noyée au fond de sa baignoire – il n'acceptera pas ainsi la thèse soutenue par sa famille, les Couvais, de la crise cardiaque- et il mesure la puissance parodique du langage amoureux. Verdoux est un séducteur froid qui embobine ses proies pour mieux les tuer. La stratégie est donc au point.

Avec Mme Grosnay, grande bourgeoise parisienne de l'avenue V. Hugo, il se présente comme membre de la Société de géographie. Lorsqu'il la reçoit pour la première fois dans sa villa du midi qu'elle désire acheter, il déploie la séduction mondaine. Une rose à la main, campant un personnage de dandy attentionné, il cultive le raffinement tant dans les gestes que dans les paroles, jouant sur toutes les ressources de la courtoisie amoureuse. La cour assidue commencée à Saint-Raphaël se poursuivra à Paris dans les règles de l'art : envoi régulier et coûteux de superbes bouquets de roses jusqu'au moment où elle finira par céder ; déclarations enflammées et ampoulées jusqu'à l'obtention du mariage. Le spectateur mesure, grâce souvent au jeu décalé de Chaplin entre ce qu'il dit et fait et les apartés qu'il glisse, tout ce qui est surfait et vain, mensonger et muflé, dans ces conquêtes qui sacrifient aux convenances sociales. Il est bien loin le cœur tendre et aimant de Charlot apportant un chou-fleur et un canard à l'aveugle démunie de tout, perdue la timidité paralysante du tramp acceptant en tremblant une rose de la jolie bouquetière !

Lydia Floray, quant à elle, bénéficie d'un autre traitement. Pour elle il est un ingénieur chargé de grosses responsabilités et rentrant d'Australie. En présence de cette femme acariâtre, Verdoux - dont nous saisissons parfaitement le jeu puisqu'il est souvent placé derrière elle ou de côté dans le champ de la caméra - sert un discours fondé sur la tendresse et la compréhension mutuelle. Son amour se veut pur et droit fondé sur l'estime réciproque. Il s'agit de la fléchir et dans un temps qui lui est compté - la pendule sur la cheminée concentre tragiquement l'action - en provoquant le doute en elle. Le jeu est ici particulièrement sinistre parce qu'il est mené jusqu'à l'élimination de cette femme. Ci-dessous nous étudierons précisément de quelle manière Chaplin tire pleinement partie du parlant.



Annabella Bonheur, elle, relève d'une tout autre stratégie. A cette femme séductrice, vivant de ses charmes il convient de servir une comédie amoureuse qui ne se trahisse pas. Pour elle, il sera aventurier, capitaine Bonheur, sillonnant les mers sur les cargos. Verdoux joue sur le même terrain qu'elle et la partie s'avère plus rude. D'ailleurs, dans leur premier échange c'est elle qui a la parole : « Louis, mon pigeon... ». Ce petit surnom en apparence tendre pourrait bien être porteur d'une certaine menace pour le capitaine Bonheur. Quoi qu'il en soit il compose avec elle un rôle étonnant de lovelace. Non seulement il joue au Rudolph Valentino des tropiques, parodiant le langage amoureux du cinéma d'aventure mais ses *regards caméra appuyés* provoquent un effet de distanciation entre ce qu'il dit et ce que ses mimiques manifestent. Le discours amoureux câlin est cruellement démenti par les moues de dégoût qu'il offre au spectateur, le summum étant

la plume qu'il recrache alors qu'il exprime un certain fétichisme sur le corps de son amante. En revanche la comédie de la confiance qu'il lui sert à propos de ses placements d'argent, à peu près dans les mêmes termes que celle qu'il avait mise en œuvre avec Lydia Floray, ne prend pas. Annabella n'est pas de celle que l'on impressionne et elle fonctionne sur les mêmes mécanismes que Verdoux. « Simplement mon petit mécanisme de défense » lui lance-t-elle pour garder la maîtrise de ses avoirs. Ou lors d'un dîner en tête à tête au cours duquel Verdoux a décidé de l'empoisonner : « Rien ne m'atteint. Je suis veinarde. » et force est de constater qu'elle l'est bel et bien !

Il existe également dans le film une scène de séduction fortuite où Verdoux teste son charme. Elle se déroule à la terrasse d'un café parisien de façon parfaitement muette et sur le mode du quiproquo. En dandy sûr de lui, Verdoux échange des regards langoureux avec une jeune femme assise à la table voisine dans le style le plus convenu. Cette séquence, qui aboutit à un échec puisque les regards de la femme s'adresse à un autre, dénonce en creux la vanité du persona mais peut-être surtout ses failles. Verdoux ne risque-t-il pas finalement de perdre à ce jeu là ?

Avec la jeune fille rencontrée par hasard dans la rue par temps de pluie, la stratégie est plus subtile et pour le spectateur elle est conditionnée par le plan précédent où Verdoux ayant mis son poison au point décide de le tester immédiatement : « Et maintenant l'expérience ». La gentillesse affichée de Verdoux, empressé pour l'accueillir chez lui et lui faire à souper, élimine tout rapprochement que le spectateur aurait pu être tenté d'opérer avec Charlot. Cette séquence, par son contexte est aux antipodes de celle de *City Lights*, par exemple. Le cynisme avec lequel il prépare son coup nous fait froid dans le dos. Il faudra que la jeune fille lui renvoie ses propres paroles, voire sa propre image, pour que cet homme en apparence honorable – il a pignon sur rue avec sa boutique d'antiquités- change de stratégie. « C'était un blessé de guerre, un invalide. C'est pourquoi je l'aimais, il avait besoin de moi. J'aurais tué pour lui. », lui confie-t-elle.

A aucun moment de ses aventures multiples, Verdoux n'est le même. Contrairement à Charlot il ajuste langage et gestes à ses interlocutrices, masquant à chaque fois sa nature profonde. Dans son rapport avec sa femme infirme peut-on affirmer en revanche qu'il rappellerait le persona de Charlot ? La question est délicate dans la mesure où nous nous trouvons confrontés pour la première fois à une situation exceptionnelle. Verdoux lorsqu'il rejoint sa femme sur fond de musique romantique inscrit une nouveauté. Sur un ton doux et sincère il lui souhaite : « Heureux anniversaire, Mona. Tu n'as pas oublié notre anniversaire de mariage. Il y a dix ans, ma chérie. Tu vois, j'ai davantage le sens de ces choses. » On pourrait légitimement penser que le rêve de Charlot -celui du couple heureux entrevu dans les films antérieurs - est enfin réalisé. D'autant que Verdoux affirme : « Mais quand le monde me paraît sinistre, je pense à un autre monde, à toi et à Pierre. Tout ce que j'aime sur cette terre. » Or, des dix ans passés avec Mona nous ne saurons rien, comme si le bonheur n'avait pas existé. En outre, ce à quoi rêvait Charlot a été doublement spolié par Verdoux. D'une part, celui-ci est polygame et associe sans vergogne mariage et crime, d'autre part, cet idéal charlotesque est porté comme une croix - sa femme est infirme, lui est chômeur ; ils n'ont d'avenir ni l'un ni l'autre, elle clouée sur son fauteuil, lui enchaîné à ses assassinats -. Le persona de Verdoux a perdu tout espoir et sa générosité est entachée de lassitude et d'amertume. Charlot est mort en Verdoux.

Le mariage est une telle engeance de mort qu'il finira - on peut aisément le penser - par tuer ses proches pour leur éviter les affres de l'existence. Charlot, lui, avait toujours fait un pari sur les pulsions de vie.

Avec *M. Verdoux*, Chaplin met en évidence la disparition de *Charlot infans* au sens étymologique du terme. C'était un persona qui ne possédait pas le langage mais qui n'était pas non plus adulte. Il jouissait ainsi de cette liberté de créativité qui échappait à l'arbitraire des mots et à l'arbitraire des normes et des codes sociaux. Or, la dureté sociale à laquelle il se confronte dans *Modern Times*, la barbarie à laquelle il se heurte dans *The Great Dictator*, la concurrence du parlant contre laquelle il résiste pendant de longues années ont eu raison de Charlot. Chaplin en concevant *M. Verdoux* applique à la lettre ce qu'il avait dit. Le parlant tuerait Charlot. Qu'à cela ne tienne son génie exploiterait autrement les ressources du parlant !

c) Au mutisme de Charlot se substitue la logorrhée verbale de Verdoux, un homme de "paroles"

Charlot existait par sa pantomime et Chaplin fondait son esthétique sur cette spécificité de son persona, résistant par là aux assauts du parlant. Il n'est qu'à se référer à *City Lights* où Charlot réussit magistralement à faire passer émotions et témoignages d'amour sans un quelconque recours à la parole. Or, d'emblée nous avons signalé que *M. Verdoux* était placé sous le signe de la parole puisque le travelling qui compose la séquence d'ouverture s'accompagne de la voix off de Henri Verdoux qui gît désormais sous la terre. Ce personnage "incarné" à l'écran d'abord par sa voix tirera sa force précisément de ses mots. Chaplin fait de la logorrhée verbale la nouvelle caractéristique de son persona. Le cinéma parlant lui offre cette possibilité, il va en tirer toute la gamme d'effets possibles. Verdoux compose avec les ressources du langage comme autrefois Charlot avec les ressources du corps.

Examinons dans le détail cette mutation qu'opère Chaplin. Deux remarques préalables s'imposent. D'abord la proportion des *plans rapprochés* et des *gros plans* augmente considérablement ainsi que le filmage *champ/contrechamp* dans la mesure où il s'agit d'être au plus près de ceux qui échangent. La communication s'affiche ainsi filmiquement. Ensuite M. Bordat rappelle que Chaplin suit les normes hollywoodiennes liées au parlant : « *Le rallongement de la durée moyenne des plans (douze secondes) est par ailleurs confirmée.* »¹³³

Mais l'originalité de Verdoux consiste dans l'exploitation qu'il fait de la langue pour bâtir ses stratégies de séduction. C'est essentiellement par les mots que son persona existe et qu'il prend au piège ses proies.

Si la pantomime conduisait Charlot ému vers l'expression amoureuse, les mots induisent un comportement amoureux spécifique chez Verdoux. Ce sont encore eux qui feront exister l'amour et qui concrétiseront la relation alors qu'il n'y a aucune implication émotionnelle ou sentimentale. Ils fabriquent sur mesure, c'est-à-dire en fonction de la personnalité des femmes rencontrées, un monologue amoureux plus qu'un dialogue entre

¹³³ F. Bordat, *op.cit.*, p 238

les interlocuteurs. Si nous comparons les différentes scènes de séduction nous sommes frappés par la diversité des registres de langue mais également par la variation du ton dans l'adresse à l'autre.

A Mme Grosnay il parle avec une voix douce et courtoise voire pateline, multipliant les formules policées : « Très honoré ; je vous en prie ; Vous m'excusez ; par ici, je vous prie ; non, je serai profondément ulcéré si vous ne les acceptiez pas etc. » Le langage amoureux se fonde sur des métaphores, des formules obligées et des compliments dithyrambiques : « Je lis dans vos yeux la profondeur d'un désir toujours incompris, toujours inassouvi » ; « C'est étrange que vous soyez venue aujourd'hui. J'ai l'intuition que c'est le destin » ; « Une femme de votre tempérament » ; « Je ne fais que rendre hommage à la beauté comme vous ne faisiez que rendre hommage à mes roses » ; « Vous êtes adorable, divine » ; « Vos yeux ont la beauté d'étoiles lointaines et solitaires ». Et le comble de la déclaration précieuse : « Je ne trouve pas les mots. Il faudrait une symphonie. La musique des sphères. » C'est avec cette femme que l'entreprise de séduction est la plus longue sans doute parce que Chaplin désire nous exposer la stratégie de Verdoux du tout début jusqu'au mariage. Il y excelle et en effet, de tout le film, c'est celle qui est la plus aboutie et qui ne montre pas l'élimination de la victime.

A Lydia Floray, mégère revêche à laquelle il est censé être déjà marié, il sert un tout autre discours. Il met en avant la tendresse et la constance, insiste sur l'intimité douce de la relation. Le ton se veut chaleureux avec une légère pointe de pathos, le vocabulaire sobre mais noble. « Ma chérie » ; « Je t'ai écrit pour ainsi dire tous les jours » ; « A l'automne de nos vies, il faut une présence, de l'amour, de la tendresse. Nous avons besoin l'un de l'autre. Nous avons vécu ensemble de si beaux moments et nous pouvons en vivre encore. » Il est extrêmement habile dans l'art de la persuader. Il est évidemment intéressant de voir comment Chaplin joue, jusqu'au meurtre de cette femme, sur les ressources évocatoires de la langue pour un spectateur averti. Il tire des effets habiles des propos à double sens :

« Tu as besoin d'une bonne nuit de repos » « Nous ne risquons rien [...] je me suis occupé de tout »

Et pour cause, Verdoux a réglé le crime comme du papier à musique. Il n'a rien laissé au hasard. Pas même la dernière réplique :

« Quelle nuit ! la pleine lune. Quelle est belle l'heure d'Endymion. Endymion, un beau jeune homme possédé par la lune ! Les fleurs étaient douces à nos pieds... » (Ceci dans la version originale sous-titrée) ; dans la version française c'est le vers de Baudelaire, particulièrement allusif, qui est cité : « Nous aurons des divans profonds comme des tombeaux »

Verdoux impose ainsi sa voix, son verbe laissant aux mots le pouvoir de créer du destin sur mesure.

Avec Annabella Bonheur c'est un tout autre programme qui est mis en œuvre. A cette aventurière rompue aux discours mensongers de l'amour il s'agit d'offrir d'irréprochables tirades. Or, par les réactions de la jeune femme, nous nous rendons compte que Verdoux a la partie plus difficile. La comédie exotique et romantique qu'il lui sert n'est pas tout à fait au point. Ces "ratés" montrent bien que s'approprier la parole n'est pas chose aisée.

« Moi, je ne pense qu'à toi. » lui dit-il

« Sans blague ! » Cette phrase de Verdoux semble à Annabella sans doute galvaudée donc bien peu sincère, celle que tous les amants resservent.

En revanche empreinte d'exotisme, elle la flatte.

« A chaque instant. Sur le pont, sur le gaillard d'arrière, je pense à toi, ce que tu fais, qui tu vois...[...] Puis seul, le soir, sous les étoiles des tropiques, aux échos d'une valse de Vienne venant du salon... »

Là, il en fait trop et Annabella, qui n'est plus dupe, se fâche. Il apparaît que Verdoux mis dans un rapport d'égalité sur le plan du langage amoureux mensonger se heurte à la résistance de l'autre. Elle aussi sait servir ce type de bobards aux clients qu'elle reçoit. L'échange dans la barque sur le lac, alors qu'il désire la tuer, est à cet égard significatif. Si pour elle, les mots ont un rapport direct avec la situation : la tyrolienne qui s'élève de la berge met fin à la partie de pêche, pour Verdoux et le spectateur ces randonneurs qui « gâchent tout » alors que « tout était prévu » mettent fin au projet d'assassinat au cours de la promenade en barque.

En revanche, le registre s'avère très différent lorsqu'il s'adresse à sa femme et à la jeune fille dans les dernières séquences du film. Face à Mona, Verdoux n'a aucune stratégie à développer. Le langage sobre et le ton teinté d'amertume inscrivent un homme fatigué puis brisé par l'existence. Les mots sont donc aussi là pour témoigner de la profondeur d'un être dans le secret d'une intimité pudique. Après sa ruine et désormais veuf, quand par hasard il rencontre la jeune femme devenue riche, il se livre dans des paroles sincères, authentiques mais désabusées.

« Où allez-vous », lui dit-elle

« Nulle part », répond-il avec une sorte d'indifférence morne. « Après la crise, j'ai perdu ma femme et mon fils. Ils sont plus heureux où ils sont que dans ce monde de peur et d'incertitude. »

Et elle lui fait remarquer « Vous avez perdu votre cynisme ».

Alors que les mots avaient permis à Verdoux d'échafauder un programme narratif ambitieux où il se fabriquait un destin sur mesure, ils permettent aussi finalement de dire l'échec. « Je vais accomplir ma destinée » avoue-t-il, la mine triste et abattue.

Ainsi, Chaplin exploite-t-il les diverses ressources du parlant pour faire exister un personnage qui s'appelle Henri Verdoux avec ses caractéristiques propres et qui ne peut se confondre avec un certain Charlot.

3 . A la recherche d'une nouvelle esthétique

Il fut d'abord très difficile pour le maître du muet de se résoudre à sacrifier au parlant. Pierre Smolik a fort bien analysé l'écriture du temps de Charlot :

« L'écriture chapelinienne du mouvement, si facile en apparence, a fasciné les écrivains (Cendrars, Soupault, Cocteau, Cohen...). Peut-être parce qu'elle leur semblait constituer une sorte d'antichambre de l'expression verbale. Un prélangage. Du jeu naissait la pensée, et la formulation de celle-ci par des mots.

“ L’acteur souffle à l’auteur... ”En somme, Chaplin réalisateur puisait dans l’immense dictionnaire des gestes, des mimiques et des imitations qu’il avait élaboré peu à peu, les éléments visuels de ses films. En regardant déjà simplement son corps et en renaissant à lui. Blaise Cendrars dans *Si j’étais Charlot* : “ Mes pieds bavardent volontiers entre eux, et comme ils savent faire rire, ils savent également faire pleurer, ne serait-ce que faire rire aux larmes. Je leur dois tout. Moi, quand je les écoute, mes pieds, ils me font toujours pleurer. Quels terribles retours sur moi-même ! Plus ils vont de l’avant et plus je m’en vais à reculons. C’est affreux et c’est idiot de ne pouvoir qu’être un pitre même vis à vis de soi-même. » (Revue des sciences humaines, “ Si j’étais Charlot ”, par Blaise Cendrars, art. cit. p. 201) ¹³⁴

Or, dès 1940, Schultz dans *The Great Dictator* avait mis le barbier juif au pied du mur : « Le monde est suspendu à vos lèvres » et devant la dénégation de celui-ci, il avait insisté : « Il le faut » et le barbier avait magistralement pris la parole dans la dernière séquence du film. Chaplin avait donc parfaitement conscience de l’urgence de cette parole s’il voulait continuer sa carrière cinématographique en repensant sa démarche de créateur. « *Monsieur Verdoux est le premier film avec Chaplin après Charlot.* » rappelle A. Nysenholc. ¹³⁵ Dans ce film Chaplin se libère de Charlot parce que celui-ci, victime de la société pendant trente-cinq ans (c’est Verdoux qui le clame au tribunal : « J’ai été honnête pendant trente cinq ans ») ne peut ni incarner le cynisme criminel et calculateur de ce nouveau persona ni endosser une logorrhée verbale qui lui est consubstantiellement étrangère. L’impossible parole de Charlot contraint Chaplin à se réinventer dans le parlant, et ce, de différentes manières.

a) L’étranger

Comme en 1923, *A Woman of Paris*, faisait l’économie du persona de Charlot et se passait à Paris, *Monsieur Verdoux*, en 1947 se situe en France et se dispense de Charlot. On se souvient que le premier film cité était pour Chaplin l’occasion de montrer au monde du cinéma, à Hollywood son talent de cinéaste en dehors de la prégnance de Charlot. En 1947, il s’agit de dire plus et sans doute de décliner la notion d’étrangeté autrement. Devenir volontairement étranger à Charlot dans cette réalisation, c’est définitivement mythifier celui-ci en héros du muet. Il sera ainsi l’incarnation mouvante des premiers temps du cinématographe. Son persona ne sera jamais spolié par la parole.

Choisir Verdoux c’est revendiquer ce qui est étranger à l’univers habituel que Chaplin compose. L’histoire se situe dans la France des années trente et échappe ainsi à l’univers hollywoodien, le Paris de l’avant-guerre est reconstitué et Chaplin prend comme assistant un Français, Robert Florey. Verdoux est lui-même Français, s’inspire de la figure de Landru et accomplit le personnage de séducteur qu’était déjà Pierre Revel en 1923. Mais ce qui est encore plus étrange pour le spectateur c’est cette voix venue d’outre-tombe après un si long silence et qui s’empare de l’écran. Chaplin déroute conjointement l’œil et l’oreille. A double titre donc, la langue s’expatrie comme pour mieux signifier une

¹³⁴ P. Smolik, *Chaplin après Charlot 1952-1977*, éd. Champion, 1995, p. 55-56.

¹³⁵ A. Nysenholc, *Charles Chaplin ou la légende des images*, op. cit., p. 114.

renaissance. Se déraciner invite le spectateur à accepter l'invention d'une vie insolite. Le nouveau persona a une histoire aux antipodes de celles de Charlot, il est doué de parole et son art désormais se fondera sur cette combinatoire subtile entre le jeu de l'acteur et le langage.

b) Les rapports de l'image et de la bande sonore

Quand Charlot exécutait ses pantomimes il construisait une diégèse silencieuse mais ô combien parlante sur le plan du sens. Le spectateur ne s'y trompait pas, comprenant les intentions et les actions de son héros. En réalisant *Monsieur Verdoux* Chaplin enrichit son art par un traitement particulier de la gestuelle par rapport aux mots. Ainsi pratique-t-il l'art de ce qui est " décalé ", ce qui rénove le burlesque. Tout au long du film les séquences comiques ou parodiques sont bâties sur une pantomime en contrepoint. Alors que les paroles, dans les scènes de séduction par exemple, laissent entendre la passion, la douceur ou l'attachement à l'être aimé, les gestes ou les mimiques exécutés à l'insu des protagonistes et à l'intention du seul spectateur contredisent les propos. Il prend un air dégoûté lorsqu'il embrasse Annabella alors qu'il lui susurre des mots doux à l'oreille ; il fait une déclaration enflammée par téléphone à Mme Grosnay tandis qu'il fait les yeux doux à la jeune et jolie fleuriste. On pourrait multiplier les scènes où nous constatons que Chaplin tire des effets remarquables de ce jeu antithétique entre mots et gestes. (Nous avons déjà eu des tentatives mais timides au temps du muet où Chaplin utilisait certains cartons dialogiques en contrepoint de la pantomime de Charlot) Est-ce à dire que l'image dit mieux et plus que le texte et que l'artiste muet est plus éloquent que l'acteur bavard ?

Chaplin nous apparaît plus subtil et plus ambigu dans l'exploitation nouvelle qu'il fait du parlant. Dans les moments cruciaux, il utilise la parole comme un atout fondamental du cinéma et comme marquant une évolution majeure de son art. A la fin de *Monsieur Verdoux*, les mots ont force de loi et la pantomime est alors inexistante. A la barre du tribunal ou du fond de sa cellule Henri Verdoux stigmatise la société et ses perversités. Au moment où le corps est rendu impuissant(séquence finale) voire inerte (séquence d'ouverture) ce sont les paroles qui rendent la dignité et le pouvoir aux hommes. Le discours qu'il tient d'abord au tribunal pour sa défense condamne la société comme criminelle pour faire fi des talents qui s'offrent à elle :

« Le procureur bien qu'avare de compliments reconnaît que j'ai de l'intelligence. Merci, j'en ai. Pendant trente cinq ans, j'en ai fait un usage honnête. Après personne n'en a voulu. J'ai dû m'établir à mon compte. Quant à l'assassinat collectif le monde ne l'encourage-t-il pas en construisant des armes de destruction collective ? Il a mis en pièces des femmes et des enfants avec toutes les ressources de la science. Comme assassin collectif, je suis un amateur à côté... »

A cet instant Chaplin confie à la bande sonore l'essentiel, même si l'image agit d'une part en contrepoint – Verdoux n'apparaît pas comme un « monstre cruel et cynique » comme le définit le procureur -, d'autre part en empathie - Verdoux vieilli et très calme appelle notre sympathie.

Les propos qu'il échange ensuite avec le journaliste dans sa cellule dénoncent l'absurdité du monde et pointent en creux combien une attitude idéaliste comme celle de

Charlot autrefois était vaine et vouée à l'échec :

| | |
|----------------|--|
| Le journaliste | Reconnaissez le, le crime ne paie pas. |
| Verdoux | Non, à petite échelle. On ne peut réussir que si on est organisé. |
| J. | Vous quittez le monde sur cette remarque cynique. |
| V | L'idéalisme serait incongru en un pareil moment. |
| J | Vous parliez du bien et du mal ? |
| V | Des forces arbitraires. Trop de l'un ou trop de l'autre nous détruit. |
| J | On ne peut pas avoir trop de bien. |
| V | N'en ayant jamais eu assez, nous ne savons pas. |
| J | Je vous ai soutenu pendant le procès. Donnez |
| V | Qui peut être un exemple en cet âge de crime, |
| J | Vous en êtes un, voleur et assassin. |
| V | Les affaires. |
| J | Les autres ne font pas ce genre d'affaires. |
| V | C'est l'histoire de bien de grosses entreprises. Guerres, conflits, toujours des affaires. Un meurtre fait un bandit, des millions, un héros. Le nombre sanctifie. " |

En somme, la parole rénove l'écriture de Chaplin dans la mesure où elle lui permet de se substituer à Charlot et d'être un autre. Il multiplie ainsi les effets que permet désormais la combinaison des images, de la musique et des voix. *Monsieur Verdoux* est en ce sens un film remarquable dans la carrière de Chaplin car plus que Charlot qui vit douloureusement le monde sous le mode du rapport charnel et épidermique sans avoir réellement de prise sur lui, Henri Verdoux existe comme quelqu'un qui peut clamer sa révolte à l'univers et être sinon écouté du moins entendu. Or, à notre sens, Jean Mitry a tort de dire par exemple que la fin de *The Great Dictator* n'est plus du cinéma ou que l'on guillotine Charlot à la fin de *Monsieur Verdoux*. En 1940, faire monter à la tribune " Liberty " un barbier juif et lui donner la parole, c'est cinématographiquement prendre le contre-pied absolu du film de propagande nazi. De même, couper la tête à Verdoux, laisse complètement intact le persona de Charlot appartenant désormais à l'histoire du muet. Cela tente au contraire de montrer que la société se passerait bien de tribun du peuple comme Verdoux, c'est donc la parole qu'on guillotine et les dangers qu'elle représente (toute vérité n'est pas bonne à dire) : en 1947, un cinéma comme celui de Chaplin dérange. Couper la tête c'est symboliquement couper le caquet !

A partir de là, on comprend que Charlot s'efface devant la nécessité de créer des persona qui ont leur autonomie, leur dimension personnelle, porteur de leurs propres aspirations et de leur destin singulier. De ce point de vue nous pouvons constater un changement dans la désignation des personnages. Dans *The Great Dictator*, le petit barbier n'a pas encore de nom ; en revanche dans le film de 47, l'employé de banque

s'appelle Henri Verdoux et donne son nom au titre du film. Il aura même plusieurs patronymes adaptés à ses diverses situations. Toutes les réalisations qui suivront auront recours à des identités précises. Dans *Limelight*, le clown s'appelle Calvero, dans *A King in New York*, le roi se nomme Shadow et dans *A Countess from Hong-Kong*, l'héroïne féminine, Natascha. Mais en acceptant les nouvelles règles du parlant Chaplin découvre la qualité des voix et la manière dont le cinéma peut et doit les faire valoir.

c) Les voix de Chaplin et celle des autres

M. Bordat rappelle à juste titre ce que A. Nysenholc faisait remarquer à propos des films de la période du parlant de Chaplin : « *Il n'était qu'image dans le muet, le voilà au début rien que parole dans le parlant.* » Nous pouvons en effet soutenir qu'il réalise avec sa voix et celle des autres protagonistes ce qu'il effectuait avec son seul corps autrefois. Il s'agit là d'une révolution majeure par rapport à l'époque de Charlot. A la pantomime où celui-ci excelle succède un jeu étonnant sur la voix ou les voix de Chaplin. Il est des personnages qui ont leur histoire propre comme Verdoux mais qui s'exprime avec le timbre de Chaplin, ce qui sera aussi le cas de Calvero et de Shadow.

Tout d'abord nous découvrons chez Chaplin un véritable plaisir du verbe qui se décline de bien des façons. Il donne sa voix et le timbre de celle-ci aux différents personnages qu'il incarne dans *Monsieur Verdoux*. Ainsi assistons-nous à une "pantomime" verbale qui joue sur les différents tons, accents et rythmes. A Mme Grosnay il s'adresse sur un ton excessivement courtois, d'une douceur calculée en sachant servir au moment opportun les accents enflammés de la passion. Il est virtuose dans l'art de tourner les compliments et se complaît dans les effets oratoires. Sa voix enjôleuse et sensuelle fait de lui un parfait amant mondain. Avec Lydia Floray il sait allier l'assurance mâle à la mièvrerie domestique. La voix se fait enveloppante et sereine avec une pointe de paternalisme protecteur. En revanche avec Annabella, le ton se veut affranchi, tantôt grandiloquent, tantôt cynique. Le spectateur le perçoit comme détaché de son objet mais en accord parfait avec la comédie de l'aventure qu'il sert à la jeune femme. C'est avec sa femme que la voix semble la plus naturelle et sincère : la gravité du timbre sonne juste par rapport aux propos amers qu'il tient. Enfin Chaplin ajuste sa "vraie" voix dans l'intimité forcée de sa cellule. L'émotion contenue et la sincérité de son engagement, comme d'ailleurs dans le discours de fin de *The Great Dictator*, passent dans cette voix enfin sobre dans un film qui a privilégié la variété des tessitures.

Ensuite nous constatons que Chaplin a aussi apporté tout son soin au travail sur les autres voix pour donner une couleur particulière à chacun des personnages en accord avec la personnalité qu'il leur façonne. La bande des sons repose ainsi sur des effets de contraste signifiants. Les voix de la famille Couvais et plus spécialement celles des femmes sont souvent criardes et aigres : il ressort du groupe une cacophonie tonitruante fort désagréable à l'oreille du spectateur. Celle de Mme Grosnay est empreinte de suavité mondaine : elle s'écoute parler avec une certaine complaisance qui confine au snobisme. Quant à Lydia Floray, sa voix est cassante et revêche, le ton cinglant et le débit des phrases sec et coupant, bref et heurté. Annabella Bonheur en revanche est gouailleuse avec une vulgarité affichée. Le ton est souvent culotté et désarmant, elle rit à gorge déployée et parle fort. Sa voix occupe l'espace sonore et dévore souvent celui du

capitaine. Les voix de la femme de Verdoux et de la jeune fille rencontrée sous la pluie sont discrètes et ténues. Elles s'écoulent en général dans le silence de l'intimité. On peut toutefois dire que celle de la jeune fille évolue au cours du film. Elle devient plus assurée au fur et à mesure que celle-ci s'installe dans la société pour prendre un ton tout à fait protecteur à la fin vis à vis de Verdoux. L'écriture de Chaplin s'oriente vers une plus grande complexité puisque désormais le travail sur les sons prend toute sa dimension. Ainsi la composition de l'image comme le jeu des acteurs s'en trouvent-ils modifiés.

d) les pouvoirs de la bande sonore

Nous avons expliqué précédemment que Charlot symbolisait le monde d'avant la parole, l'innocence naïve qui survit dans un monde hostile. Or, l'arrivée de Verdoux qui exclut pour la première fois le personnage de Charlot révolutionne la diégèse en ce sens qu'il est celui qui *nuît* (*nocere* en latin : celui qui fait du tort, du mal à quelqu'un, qui crée un dommage. *Innocence* au sens étymologiquement est de ce point de vue un antonyme). Mais il est également celui qui cherche des "noises" et celui qui fait du bruit "noise" en anglais. Et, par voie de conséquence celui qui provoque des *nuisances* de toutes sortes au sein de la société. La plus nouvelle étant la nuisance sonore. Au vide de mots de Charlot se substitue une pléthore de ceux-ci, ce qui contraint Chaplin d'une part à les faire signifier dans l'image. Verdoux compose son persona à partir du langage qu'il constitue de même que les autres protagonistes rendent compte des propos qu'ils tiennent par les attitudes qu'ils adoptent. « *Nommer fait exister* » disait Mallarmé, c'est ce qui se passe en grande partie dans *Monsieur Verdoux*. D'autre part, l'on peut soutenir aussi qu'au vide de mots répondent des mots vides. De ce point de vue, le film montre que le Verbe pipe les dés : l'illusion de l'image naît de paroles illusoires mais leur combinatoire donne au cinéma un pouvoir de persuasion encore plus fort. Verdoux à l'inverse de Charlot n'est plus spontanément atteint par ce qu'il voit. Il est davantage sensible à ce qu'on lui raconte et agit souvent en fonction de ce qu'on lui dit. C'est le récit de la jeune fille rencontrée par hasard dans la rue qui le conduit à ne pas l'empoisonner ; c'est le titre de propriété à son nom et la somme d'argent qu'annonce Annabella qui le fait rester auprès d'elle et déclenche sa stratégie de meurtre ; ce sont les propos naïfs de Mme Grosnay qui lui facilite la romance et la conclusion par le mariage.

Avec *Monsieur Verdoux* le cinéma devient bavard chez Chaplin. Certes les "talkies" ont tué Charlot, mais au cinéma sans paroles s'est substitué un cinéma de la parole et Chaplin est passé avec réussite de *l'histoire sans paroles* à un seul personnage chargé de tout le programme narratif aux *paroles à histoires*, la bande image et la bande son interférant sans cesse dans le processus créatif en croisant les programmes narratifs de persona qui ont conquis leur propre autonomie. A maintes reprises dans le film, Chaplin utilise le hors-champ sonore, que ce soit sur le plan des bruits comme des voix. Celui-ci perturbe considérablement le champ de l'image en modifiant les situations et les réactions des personnes à l'écran. Par exemple, l'excellente scène dans le jardin lors du mariage de Verdoux où le rire d'Annabella avertit de sa présence incongrue dans cet endroit-là et oriente la diégèse d'une tout autre manière ; les nombreuses scènes de conversation téléphoniques avec les agents de change qui modifient sans cesse les déplacements et les comportements de Verdoux. On voit se développer dans ce film une sorte d'exploitation

virtuose de tous les possibles de la parole.

Il semble en effet que Chaplin ait saisi que le cinéma parlant lui apportait un formidable pouvoir en ce sens qu'étant art populaire par excellence et jouissant des succès des "films de Charlot", il pouvait désormais en user comme une tribune. A partir de *Monsieur Verdoux*, les réalisations bénéficient de la rédaction scrupuleuse du scénario. L'histoire n'est plus un simple canevas mais bien la construction réfléchie et engagée qui doit permettre à Chaplin de s'expliquer pleinement sur sa vision du monde. Or, la force du film réside dans l'alliance étroite entre savoir élaborer une histoire singulière d'un homme qui s'appelait Verdoux et se servir de son destin pour lui faire endosser les conclusions de Chaplin. Ce dernier ne perd pas dans son écriture l'idée du cinéma divertissement, spectacle, mais il y ajoute, grâce à la parole, la dimension philosophique et politique. Comme dans *The Great Dictator* et mieux que dans celui-ci la fin du film est lourde de sens. Si dans les films muets la fin cernait souvent un Charlot soit tourné vers de nouvelles aventures, soit enclin à l'optimisme, la fin de *Monsieur Verdoux* règle une histoire particulière mais envisage des questions d'ordre métaphysique et historique auxquelles Chaplin apporte ses analyses et ses réponses propres. Or, seul le cinéma parlant lui facilitait cette tâche.

La maturité de Chaplin se fonde désormais sur la force du Verbe en action. Le cinéma décuple le message et du même coup se fait messianique. Lorsque Verdoux, du fond de sa cellule, jette à la face du journaliste puis du prêtre, les mots suivants :

« C'est l'histoire de bien de grosses entreprises. Guerres, conflits, toujours des affaires. Un meurtre fait un bandit, des millions, un héros. Le nombre sanctifie. »

ou encore :

« Je suis en paix avec Dieu. Mon conflit est avec l'homme »,

Ce sont des millions d'hommes que le réalisateur entend émouvoir et persuader. Pour nous *Monsieur Verdoux* témoigne de la maîtrise de Chaplin. Ayant su rompre définitivement avec un personnage comme Charlot qui tire en effet son génie du cinéma muet, il oriente ses films vers une complexité plus grande dans la mesure où il crée des personnages indépendants ayant leur destin propre tout en réfléchissant à ce que peut lui apporter d'innovant la parole. De cette façon il réalise des contes philosophiques qui apparaissent aujourd'hui comme une évolution majeure dans la carrière de Chaplin. Il a su faire mourir à temps le héros qui avait sa gloire du temps du muet pour mettre en oeuvre d'autres approches pertinentes et modernes du cinéma. De ce point de vue *Limelight* nous apparaît comme une réflexion audacieuse et courageuse sur cet art de la transition qu'a constitué le passage du muet au parlant en osant vider l'image de sa figure majeure, Charlot, fondatrice de ses films dès l'origine de sa carrière.

CHAPITRE XII. LA RUPTURE CONSOMMEE. 23

OCTOBRE 1952. LE CAS *LIMELIGHT*

Ce film d'octobre 1952, qui arrive cinq ans après *Monsieur Verdoux*, pose d'emblée au

est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

spectateur un problème d'implication. En effet, dès la fin du générique, un carton apparaît, selon la technique éprouvée des films muets alors que Monsieur Verdoux avait eu recours au procédé moderne de la voix off des films parlants. Que dit en outre ce carton explicatif ?

« *The glamour of limelight from which age must pass as youth enters.* » « *A story of a ballerina and a clown...* » « *London, a late afternoon in the summer 1914...* »

136

La traduction en version française fait l'économie de deux mots essentiels dans le texte original : "glamour" et "a story". Or, ceux-ci orientent le commentaire : parler du glamour c'est évoquer l'irrésistible attrait du spectacle sur les planches, cette séduction des paillettes et dire a story, c'est placer le film sous le signe d'une éventuelle romance entre une ballerine et un clown ou du moins d'une histoire particulière entre ces deux êtres. Les points de suspension installent le spectateur dans une mystérieuse attente de la suite d'autant que chronologiquement nous sommes conviés à suivre une histoire ancienne, celle d'une époque des "silent movies" (été 1914, début de la carrière de Chaplin et naissance du persona de Charlot) et à Londres, ville natale du réalisateur qui, jusqu'en 1952, n'avait jamais choisi aussi ouvertement cette ville pour le cadre de ses productions.

Ce carton contient à lui seul une part des questionnements du film. Quels sont ses enjeux par rapport au monde du music-hall et plus particulièrement par rapport à certaines formes comiques de spectacle ? Qu'en est-il de la réflexion sur Charlot, ce "clown" qui habita quasiment toute l'histoire cinématographique de Chaplin ? Qui allons-nous finalement découvrir et pour quels sunlights ?

1 - Les problèmes que pose *Limelight* au regard du spectacle comique et du persona de Charlot

De nombreux critiques se sont intéressés à ce film, le considérant comme une oeuvre majeure dans la carrière de Chaplin. Beaucoup ont insisté sur l'aspect autobiographique ou testamentaire de l'oeuvre, d'autres sur ses qualités à penser le cinéma et sur la grande lucidité cinématographique de son réalisateur. Pour notre part, nous essaierons de comprendre tout d'abord la réflexion qu'il mène sur le comique et le rôle de l'acteur dans ce domaine.

a) Le cas Calvero

Le spectateur doit attendre que plusieurs séquences du film aient eu lieu pour découvrir le nom de Calvero, prononcé pour la première fois par Mme Alsop, sa logeuse. Et un peu plus longtemps encore pour savoir qui il est. La séquence où la caméra fixe des affiches de théâtre au mur où s'inscrit en gros caractères le nom de Calvero avec l'indication suivante " Tramp comedian" et la photo de celui-ci en costume de scène. Or, qui découvrons-nous ? Un homme âgé, usé par l'existence, ivre de surcroît au début du film

¹³⁶ La traduction de la version française est la suivante : « *Les feux de la rampe que doit quitter la vieillesse quand la jeunesse entre en scène.* » ; « *Une ballerine et un clown...* » ; « *Londres, une fin d'après-midi de l'été 1914...* »

et vivant seul. Quels sont les premiers propos qui sont tenus à son sujet ? Il s'agit d'une conversation entre hommes dans un café bondé de Londres tandis que Calvero entre de dos par le bord droit du cadre (il ne peut donc voir ses délateurs). Les propos sont durs :

« C'est Calvero ? C'est lui. Il a pris un sacré coup de vieux. La bouteille. Dommage, c'était un grand clown. Il était. Londres se l'arrachait et le voilà sans travail. C'est sa faute. Il était trop saoul pour jouer. Il était plus drôle quand il avait bu. Il n'est plus drôle, le pauvre ! »

Ce sont là des mots qui stigmatisent un homme fini dont la carrière dans le music hall anglais a cessé d'être. Mais, Calvero lui-même ne se fait pas de cadeau. Ainsi lorsqu'il rencontre son ami artiste, Claudius, l'homme sans bras, dans ce même bar :

« Dis-moi, tu travailles ? Rien depuis un an. Au train où ça va, je suis mûr pour prendre la succession de notre ami. » (mouvement de tête en direction du mendiant qui vient de traverser le champ)

Ou quand il se présente pour la première fois à Terry, la jeune fille suicidaire qu'il a sauvée et recueillie chez lui.

« Quel est votre métier ?(lui demande Calvero) J'étais danseuse dans le ballet de l'Empire. Et moi qui croyais... Ainsi vous êtes ballerine ! Mais nous n'avons pas été présentés... Quel est votre nom ? Thérèse Ambrose... On m'appelle Terry. Enchanté, je suis du métier. Calvero... Vous me connaissez peut-être. Le célèbre clown ? C'était moi... mais passons.»

L'amertume de Calvero est forte et cette question de la déchéance du comédien comique va hanter tout le film. Nous allons analyser de quels procédés use Chaplin pour mener à bien ce questionnement. Toutefois des remarques préalables s'imposent. Même si P. Leprohon¹³⁷ explique que sous le masque de Calvero le spectateur « *sait qu'il est Charlot* », il n'en reste pas moins que le persona de Charlot n'apparaît à aucun moment du film, y compris lorsque le clown se remémore les numéros de sa jeunesse. Son image est résolument absente. Il y a bien là une rupture que nous interpréterons dans le point suivant. En outre nous pourrions nous interroger sur le choix de Chaplin par rapport à ce que dit le carton d'ouverture. Il fixe le commencement de la diégèse à Londres, en 1914. Ce qui est immédiatement troublant pour le spectateur c'est le décalage instauré par Chaplin entre l'âge du clown Calvero (63 ans environ au moment où débute l'action - ce qui est l'âge de Chaplin en 52-) et la date de 1914. Ceci sous-entend que le personnage est approximativement né au milieu du dix-neuvième siècle et que les événements passés qu'il évoque tentent de cerner un artiste qui a exercé son talent sur les scènes des théâtres anglais de cette époque-là (ce qui fut le cas de son propre père). Et même si le jeune Charlie a exercé des talents similaires à Londres, c'est sur une période courte 1898-1903. En revanche la période de l'été 14 mentionnée dans ce carton initial correspond très précisément aux débuts de Chaplin aux Etats-Unis comme acteur et réalisateur de courts métrages. Avant de tenter de comprendre cette ambiguïté de *Limelight*, revenons à l'analyse du cas Calvero telle que nous la présente Chaplin.

En fait c'est moins tant le questionnement douloureux sur la déchéance d'un artiste comique qui l'intéresse que la manière dont il veut en faire prendre conscience au

¹³⁷ P. Leprohon, *op.cit.*, p.347

spectateur. Il affirme ainsi sa maîtrise de réalisateur combinant les ressources du cinéma muet et celles du parlant. Pour en démontrer l'efficacité, nous nous sommes attachés à repérer dans le film les séquences qui traitent de l'artiste à l'oeuvre. Or, nous avons décelé trois types de procédés récurrents qui sont soutenus, au cours de la diégèse, par les propos, mentionnés ci-dessus, des autres protagonistes et qui peuvent se condenser dans les deux mots prononcés par Calvero lui-même au sujet de sa célébrité de clown : « C'était moi ».

Le premier procédé s'appuie sur un début de *flash-back*, mais nous allons en montrer la complexité, pour donner à voir les scènes du passé glorieux. Le deuxième est un *fondus enchaînés* pour offrir une scène de rêve étrange, le troisième articule savamment les éléments propres au passé et ceux actuels pour créer les scènes du réel, c'est-à-dire, celle du temps diégétique de 1914. C'est ce minutieux tissage qui fait toute la force du regard et de l'interrogation de Chaplin sur la vie de l'artiste comique.

Le premier procédé

Il apparaît tôt dans la diégèse : après la séquence initiale de la tentative de suicide de la jeune fille et celle de l'altercation de Calvero et de sa logeuse à son sujet. Il prend également le spectateur au dépourvu parce que nous ne savons rien de la vie de ce personnage ivre mais altruiste, cet homme aux cheveux blancs et aux traits tirés qui prend cette jeune fille sous sa protection.

Examinons de près cette séquence, muette au début, à l'exception de la musique.

Appartement de Calvero, de nuit.

Calvero se dirige dans la *profondeur de champ* : de trois quarts par rapport à la caméra. Son ombre est projetée sur le mur où une affiche est encadrée avec en gros caractères : "Calvero" et où se détachent des photos de lui. Il s'allonge sur le divan en dessous.

Premier fondu enchaîné : trois musiciens dans la rue, cadrés de face.

Gros plan sur celui qui est assis par terre devant son orgue. Voix in : "Prêts ?"Début du morceau de musique qu'ils jouent.

Montage cut : retour à Calvero en pyjama assis au bord du canapé (photographies, affiche en fond). Il se recouche. La musique établit le raccord et la continuité entre les plans.

Montage cut. Gros plan sur les musiciens jouant.

Fondus enchaînés sur Calvero dormant (affiche : Tramp comedian et photo de celui-ci en haut de forme tenant une canne)

Travelling sur affiche : le nom de Calvero apparaît en gros. Déplacement de l'objectif sur la photo. Photo plein cadre. *Fondus enchaînés* sur une salle de spectacle avec rideau de scène et musiciens dans la fosse d'orchestre.

Changement de plan : Calvero en costume identique à celui de la photo précédente dans les coulisses. Voix de Calvero : "J'y vais"

Changement de plan : entrée en scène de Calvero, rideau ouvert.

Nous assistons au numéro complet du dressage des puces avec tous les commentaires de l'artiste.

Ce début de séquence appelle déjà quelques commentaires. Il s'agit bien ici de *deux flash back successifs* favorisés par le seul endormissement de Calvero (procédé que Chaplin utilisait certes avec parcimonie dans des courts métrages muets). Mais le premier pose déjà problème. Cette vision des musiciens de rue renvoie-t-elle à une période où Calvero n'était pas le clown londonien célèbre mais aux premiers temps de sa vie de tramp où il gagnait misérablement sa vie de cette façon ? Ou bien fait-elle directement référence à ce qu'il vit désormais (dans la séquence précédente nous l'avons vu partir avec son violon avec ces mots : « Adieu, vieux compagnon » pour le mettre au clou afin d'assumer les soins de la jeune fille.) ? Le spectateur découvrira plus tard - une fois Terry guérie - que Calvero renouera avec cette vie d'errance comme musicien ambulant. C'était donc la vie qu'il menait avant de la rencontrer. Le destin tragique du clown rejeté à sa solitude et à sa misère, sans public, est donc déjà là, sous forme d'images prégnantes du subconscient de Calvero. Le second flash back peut-il à son tour être considéré comme un vrai flash back ?

Examinons de ce point de vue la fin de la séquence.

Calvero sort en coulisse par le bord droit en se contorsionnant. Jusque là Chaplin ne nous a fourni aucune réaction du public. Au moment de la sortie de l'artiste en revanche, la bande son fait entendre les applaudissements.

Retour de Calvero sur scène. Il salue les spectateurs.

Plan taille. Changement de physionomie de l'artiste qui regarde la salle.

Zoom sur le visage inquiet. *Léger panoramique.* *Très gros plan* sur son visage désespéré.

Contrechamp : salle totalement vide. Un *panoramique* dévoile la vacuité du lieu. Absence de son.

Très gros plan sur le visage déconfit de l'artiste.

Fondu enchaîné sur visage de Calvero en pyjama assis au bord du lit.

Raccord sur l'expression identique. Chaplin réalise une sorte de morphing avant l'heure : l'homme est vieilli, le visage est sans fards.

Panoramique vertical de haut en bas (vers la taille du personnage) et *travelling arrière*.

Scène totalement muette : le personnage se retourne vers la photographie pendue au mur puis, se recouche, l'air grave.

Des gémissements se font entendre sur la bande son.

Fondu au noir.

A nouveau l'écriture cinématographique de Chaplin élabore une critique complexe sur le spectacle comique et la pérennité d'un artiste de music hall. Si nous nous en tenons au numéro de dresseur de puces jusqu'à la sortie de scène accompagnée

d'applaudissements, nous avons affaire, pourrions-nous dire, à un réel flash back sur la célébrité ancienne de Calvero. Or, une question interfère immédiatement. A l'exception des applaudissements signalant la fin d'un numéro (comme dans les sitcoms actuels), la bande son est résolument muette sur les réactions du public durant la prestation de l'artiste, nous renvoyant en quelque sorte à notre propre situation de spectateur de cinéma et posant en creux l'efficacité du comique. Ce que signifie avec éclat la fin de la séquence. C'est le retour sur scène de l'acteur c'est-à-dire, nous semble-t-il, l'épreuve de la réflexion qui conduit à ce questionnement. Le flash back n'est donc que partiel et la scène du passé assimile l'espace d'un plan les éléments du vécu actuel de Calvero, à savoir l'épreuve qu'il a faite de son échec puisqu'il est aujourd'hui un clown fini. Ce passage brutal du succès à l'échec inscrit la douloureuse fragilité du spectacle comique, la difficulté pour l'artiste de séduire le public et de rester en contact avec lui. Plus loin dans le film, Calvero le signifiera clairement à Terry :

« Soit ils n'ont pas d'imagination, soit je vieillis, je suis vidé. » (...) « En vieillissant, on veut vivre intensément... on acquiert une sorte de dignité triste... et pour un clown, c'est la mort. J'ai perdu le contact avec le public » Terry : « Quel triste métier d'être drôle ! » « Très triste si le public ne rit pas. Mais quelle joie de les voir rire... d'entendre le rire monter vers vous par vagues. Mais changeons de sujet. Je veux oublier le public. »

En 1952, Chaplin a déjà fait l'épreuve de l'insuccès avec aussi son dernier film *Monsieur Verdoux*. Je suis pour ma part tout à fait d'accord avec cette réflexion de G. Deleuze dans son approche sur *Limelight* :

« Quel est ce rien, cette fêlure de l'âge qui fait qu'un beau numéro de clown devient un spectacle lamentable. »¹³⁸

Rappelons que la diégèse situe l'histoire en 1914. Ce numéro de music hall anglais qui avait conquis le public de la fin du dix neuvième siècle pouvait-il encore séduire celui de 1914 au moment justement où Chaplin s'était emparé du cinéma pour inventer d'autres formes de comique et "changer de nom" (comme le suggère le directeur de l'Empire à Calvero) pour créer Charlot ? Et en 1952, Chaplin nous donne à voir qu'une autre métamorphose s'est encore faite depuis Charlot.

Le deuxième procédé

Nous sommes dans la même situation que précédemment, c'est-à-dire, de nuit dans l'appartement de Calvero après que celui-ci a tiré la cloison de séparation entre les deux espaces : celui de la jeune fille et le sien. Mais le traitement cinématographique comporte des différences non négligeables. En effet, Chaplin fait *l'ellipse du cadrage* de l'affiche et des photos représentant Calvero et passe directement au fondu enchaîné.

Premier fondu enchaîné : réitération de la scène de rue avec les trois musiciens. On peut légitimement penser que les souvenirs les plus récents de Calvero affleurent à sa mémoire.

Deuxième fondu enchaîné à partir de Calvero endormi sur le même divan. D'abord un *travelling avant* sur son visage puis un *fondu enchaîné* sur une scène de théâtre.

¹³⁸ G. Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, éd. Minuit, 1983, p. 2 36

Le spectacle se déroule sur une toile de fond champêtre. Calvero est en canotier, en costume et maillot rayé (comme dans les tableaux de A. Renoir ou comme dans le film *Partie de campagne* de J. Renoir.) Il exécute une pantomime et chante.

Un *plan large* permet l'entrée d'une ballerine par le bord gauche du cadre. Les deux personnages au centre de la scène dansent. Un *gros plan* sur le visage de la jeune fille nous permet de reconnaître Terry. Ils jouent une comédie musicale fantaisiste. Le spectacle s'achève par une sortie des deux personnages se tenant par la main par le bord droit du cadre.

La séquence s'achève par une *fermeture au noir*.

Pour tenter de mieux saisir l'économie de cette séquence dans le film, tenons compte des propos que Calvero tient lui-même à Terry au réveil, au moment du petit déjeuner.

« Mon rêve est brisé ! Nous dansions ensemble à la gloire du printemps ! » « Je rêve à de belles choses, je les oublie au réveil. Je rêve beaucoup de théâtre ces temps-ci, je reprends tous mes vieux numéros. »

Il s'agit donc bien ici d'une scène de rêve qui pourtant s'avère complexe dans son fonctionnement.

a- La fonction analeptique

On peut dire que, partiellement, cette scène renvoie à "un vieux numéro de théâtre" de Calvero. C'est son propre commentaire à Terry qui induit cette analyse et notre perception du genre de comique auquel il nous convie. A l'évidence, nous sommes sur une scène de théâtre où se joue une comédie musicale assez mièvre.

b- La fonction proleptique ou un flash forward double

Cette scène présentée comme un rêve du vieux clown préfigure le deuxième numéro comique de la séquence finale du film qui se déroule à l'Empire Theatre. L'artiste se présentera dans le même costume, sur la même scène de théâtre ; seuls le décor et la chanson seront différents. Mais cela confirme également l'hypothèse précédente : le rêve inscrivait bien une prestation ancienne de l'artiste qu'il accommodait aux circonstances présentes de sorte que le flash forward se combine à une espèce de flash back tacite.

Cependant la fonction proleptique s'applique aussi au personnage de Terry puisqu'elle sera cette ballerine classique qui évoluera sur toutes les grandes scènes telle qu'elle apparaît dans le rêve de Calvero.

c- La fonction de transfert

Cette séquence est en outre remarquable parce qu'elle réalise avant que ce ne soit effectif dans la diégèse le transfert de Calvero à Terry. Chaplin se sert ici de notre savoir spectral. Nous le savons un clown fini mais nous ignorons encore ce qu'elle sera. Or, cette scène de rêve inscrit en creux d'une part, le bide futur du numéro au Middlesex où Calvero apparaît dans ce même costume, d'autre part le succès de Terry danseuse. L'illusion de leur réunion sur scène met en valeur la générosité de Calvero et la poignante douleur de ce qui ne peut plus être. « Mon rêve est brisé », dit-il au réveil. Ce rêve c'est

sans doute le désir de pouvoir encore faire rire le public ou de l'émouvoir, la force de la création – « La poésie doit-elle avoir un sens ? » dit-il à la jeune fille. « Et la licence poétique ? » Seul le rêve lui permet encore cette fantasmagorie pour peupler sa misérable existence. Mais associer Terry à celui-ci, c'est projeter sur l'infirme d'aujourd'hui la forme la plus haute du désir. Elle sera ce qu'il n'est plus par la magie d'un autre créateur : Chaplin.

Le troisième procédé

Comme nous l'avons annoncé il tisse les éléments propres au passé et ceux actuels pour créer les scènes du réel, celles du temps diégétique de 1914. Elles se développent en trois temps dans le film dont deux qui sont construits en miroir.

*** La première scène du réel**

Signifiant le retour de Calvero à la vie d'artiste au théâtre, elle est amenée par la réception d'une première lettre : « Mon agent veut me voir. C'est le moment décisif. » L'entrevue avec le directeur qui lui apprend : « Bonnes nouvelles pour vous, une semaine au Middlesex. » ne laisse rien augurer de bon toutefois parce que le contrat n'est pas sûr ("Ils ne veulent rien avoir à faire avec Calvero."). La réception d'une seconde lettre : "Cher Calvero, vous débutez au Middlesex le 5 septembre". précipite l'action mais de manière biaisée dans la mesure où il ne dit rien de son engagement à Terry. Par tous ses indices ponctuels le spectateur pressent le pire pour la reprise effective du personnage sur une scène de théâtre. Jamais encore la diégèse ne nous a permis de savoir la validité des numéros comiques de Calvero en 1914.

Cette première scène s'articule sur :

- un *fondus* puis une *ouverture au noir* sur une affiche : Middlesex theatre of varieties et son programme.
- *Montage cut* : scène de théâtre, Calvero au centre, costumé comme dans la scène de rêve mais chantant une autre comédie musicale. Le point de vue est celui du spectateur.
- *Contrechamp* sur la salle : un homme dort au premier plan. Poursuite de la chanson en voix off.
- *Panoramique* sur la salle distraite. Gros plan sur deux hommes qui discutent.
- *Plan d'ensemble* sur la pantomime de Calvero.
- *Contrechamp* sur la salle qui se vide.
- Le *montage alterné* se poursuit accentuant le contraste entre l'artiste de plus en plus figé sur scène et la vacuité de la salle.
- Voix off d'un homme criant : "Allez, mon vieux, on rentre."
- *Contrechamp* sur Calvero : "Vous avez raison. Bonne nuit." Il quitte la scène par le bord droit.
- *Fondus enchaîné* : caméra à l'intérieur de la loge, Calvero entre de face. Au premier

plan, deux acteurs qui se préparent ce qui rejette le clown au second plan. Il n'occupe effectivement plus la première place. Suit la célèbre séquence du démaquillage de l'artiste qui combine les mouvements d'appareil suivants : *plan américain*, *gros plan* sur le visage, *très gros plan puis travelling*. Une musique grave accentue le tragique de l'image.

- *Fondu enchaîné* sur une tour d'horloge : il est trois heures et quart. La musique assume la continuité des plans.
- *Plan américain* sur Calvero emmitoufflé, seul dans la nuit. Il a froid, sa démarche lente et peu assurée est celle d'un vieillard. Le retour à son appartement met un terme à la séquence par un effet de construction en boucle (début : *fondu au noir* sur plan de l'appartement. Fin : *fondu enchaîné* sur celui-ci)

Cette scène conçue comme appartenant au vécu actuel de Calvero met en lumière la réflexion suivante. Pour la première fois le spectateur est confronté à sa propre appréciation du comique puisqu'il n'assiste plus à un rêve de l'artiste mais bel et bien à une représentation donnée pour une expérience réelle qui permet de mesurer l'efficacité de son talent. Or, le comique est un genre éphémère qui exige un renouvellement constant du répertoire : le clown a resservi au public "ses vieux numéros", il s'est donc exposé à l'échec. Chaplin croise plusieurs interrogations. Celle de la capacité qu'un artiste a à créer c'est-à-dire à proposer des formes et des recherches nouvelles dans l'exercice de son art. Celle du contact primordial avec le public. A l'évidence le public de 1914 refuse les formes éculées d'un comique appartenant résolument au passé. Mais est-ce aussi simple ? Calvero ne sait pas au juste pourquoi il "n'était pas drôle". Il sait juste qu'il n'est plus drôle et c'est bien ce qui le mine. Et même si la scène émouvante du démaquillage avance l'idée que la vieillesse peut être la raison majeure de l'insuccès il n'en reste pas moins que la question reste entière pour le spectateur.

* La reprise des anciens numéros

En effet, si nous nous référons au dernier contrat de Calvero lorsque Terry connaît le succès à The Empire Theatre c'est - à - dire à la séquence finale du film, nous pouvons avancer les commentaires suivants. C'est une deuxième scène du réel qui nous est offerte : « To night gala benefit for Calvero. » Le montage à nouveau est remarquable puisqu'il reprend dans l'ordre dans lequel ils sont apparus dans la diégèse les deux numéros comiques à savoir celui du dresseur de puces (scène du passé remémorée dans le sommeil) et celui de la comédie musicale (scènes à la fois du rêve et du vécu). Cette fois-ci, les contrechamps au moment où Calvero joue dévoilent un public hilare et qui lui est entièrement acquis. Or, les numéros n'ont pas changé mais les dés sont à l'avance pipés. Si le clown se laisse duper par le succès de sorte qu'il insiste pour exécuter un troisième sketch, Chaplin en revanche ne laisse planer aucun doute sur l'invalidité de ce comique là. Le dialogue entre Terry et le directeur du théâtre qui précède l'entrée en scène de Calvero est plus qu'éclairant. « J'ai répété les blagues de Calvero avec la claque pour qu'ils sachent où rire (...) Ses blagues sont si mauvaises. (...) La salle sera avec lui. (...) Il n'est plus ce qu'il était », dit-il. Et Terry d'ajouter : « Il ne doit pas le savoir. » Si Chaplin pose très clairement cette question de l'essoufflement du comique et

de la perte du public, il reste que le troisième numéro engendre une nouvelle réflexion sur ce problème de la relation de l'artiste comique et de son public.

*** Comment interpréter le dernier numéro avec Keaton ?**

Dans les deux précédents numéros, mis à part la variation sur l'échelle des plans, Chaplin donne à voir un filmage essentiellement frontal insistant par là sur l'aspect théâtral du spectacle. Nous pourrions aller jusqu'à dire que nous avons affaire à du théâtre filmé. En somme il ajouterait à la critique de ces sketches comiques celle d'une certaine manière de filmer qui présenterait peu d'intérêt cinématographique. En revanche, le troisième numéro qui associe le pianiste (Keaton) et le violoncelliste (Chaplin) est impossible à réaliser sur une scène de théâtre parce qu'il tire sa composition et son burlesque de ce qui est purement filmique.

Examinons certains aspects de cette séquence.

Celle-ci débute par un long *plan séquence* qui suit les deux acteurs en coulisse, où ils changent de costume, jusqu'à leur entrée en scène. Le point de vue choisi n'est d'emblée recevable que par un spectateur de cinéma puisqu'on lui dévoile l'envers du décor. Ceci rend évidemment perceptible les contraintes filmiques puisque dans le montage des plans, entre le Calvero des coulisses et celui de sa première apparition sur scène, il y a eu rembourrage du costume, donc grossissement du personnage pour valoriser la pantomime. Celle-ci tire essentiellement sa saveur et ses effets des choix retenus pour les prises. Par exemple les *changements d'axe* qui s'accompagnent d'un *montage alterné* mettent en valeur les gags et privilégient tour à tour le jeu de chacun des protagonistes. Le gag sur la jambe plus courte exploite *l'échelle des plans* et le *travelling* : de l'allure générale drôle et en mouvement aux mimiques du visage saisies en *gros plan*.

Contrairement à ce que certains critiques ont pu avancer le jeu de Keaton bénéficie d'un traitement filmique particulièrement soigné qui le valorise. Un *très gros plan* en légère *plongée* met en relief son pied enfonçant le violon qu'il va traîner comme une chaussure. Un *changement d'axe* le filme de dos se débattant avec un tabouret tournoyant mais accroché aux touches du piano sur lequel il continue à jouer quasiment allongé.

Là encore, le montage laisse des traces intéressantes. Entre les différents plans relatifs au tabouret, ce n'est pas le souci de réalisme qui a guidé Chaplin mais la logique scénaristique. Sur un plan, cet accessoire est solide, bien campé sur ses pieds en bois, mais inutile à ce moment-là de l'action. En revanche, lorsqu'il joue un rôle déterminant pour le gag de Keaton, ce n'est plus le même tabouret : il est sur un seul pied très mobile avec une assise de guéridon. A l'évidence il participe au déséquilibre du pianiste et entraîne sa chute.

Le traitement de la bande son est fondamental. Dans ce numéro muet sur le plan de la parole, ce sont la musique et les bruits qui vont régler les actions. Le jeu sur les sonorités rythme la séquence et leur concomitance avec les images déclenchent les effets comiques. La synchronie appuyée et mécanique est source de rires, Chaplin provoquant une espèce d'effet d'attente chez le spectateur.

A aucun moment de ce duo nous n'avons le point de vue d'un spectateur de théâtre ;

celui-ci est conçu par le cinéma pour un spectateur de cinéma.

La fin de la séquence est à cet égard magistrale. Nous partons d'un *gros plan* sur le buste de Calvero jouant du violon. La frénésie qui s'empare de lui est rendue par l'accélération du tempo musical : le personnage virevolte sur lui-même et sort du champ un très bref instant. Un *changement net de l'axe* de la caméra et un passage à un *plan moyen* place notre regard au niveau de la fosse d'orchestre. Ainsi, la culbute de Calvero vient-elle heurter notre vue et de ce fait, nous avons une vision privilégiée de la chute. Celle-ci peut-être considérée comme la chute du numéro de duo dans la mesure où un *contrechamp* en *plan taille* sur Keaton impassible achève le morceau au piano tandis qu'un nouveau *changement d'axe* en *contre-plongée* découvre Calvero coincé dans la grosse caisse mais continuant de jouer de concert avec son partenaire. Alors qu'il est hissé sur la scène et emporté, c'est la fermeture du rideau de scène qui met fin au spectacle. Le plan suivant place la caméra dans les coulisses et nous assistons à sa sortie du plateau. Nous sommes, comme au début de la séquence témoin de ce qui se passe dans l'envers du décor. Le public de théâtre, lui, est et sera tenu en dehors du secret (le clown va mourir)

La dernière apparition de Calvero sur scène mérite attention. J'aimerais revenir ici à l'argumentation de Deleuze sur Chaplin¹³⁹.

« La distance infinie entre S' et S''(...) nous émeut d'autant plus que le rapprochement des deux actions, la petite différence dans l'action, nous fait rire davantage. C'est parce que Chaplin sait inventer la différence minimale entre deux actions bien choisies qu'il sait aussi créer la distance maximale entre les situations correspondantes, l'une atteignant à l'émotion, l'autre accédant au comique pur. »

Précisément, dans cette fin de séquence, c'est cette « *différence minimale* » qui prime. Alors que nous savons que le clown vit ses derniers instants, il demande à être reconduit devant les spectateurs. A l'ouverture du rideau de scène qui établit un changement de plan, le point de vue spectatorial est celui de la salle. Celle-ci, croyant sans doute à une facétie supplémentaire, rit des propos de l'artiste et de sa curieuse posture enfoncé dans la grosse caisse « *I am stuck* », dit-il en langage populaire. Parallèlement le spectateur de cinéma dans le même champ de perception que le public du théâtre est lui aussi victime d'une illusion d'optique et du dernier gag de Calvero. Celui-ci porté par trois hommes n'en laisse apparaître que deux si bien que l'on peut croire qu'il est debout et que les jambes molles qui dépassent du caisson sont celles d'une poupée de chiffon. Cette habileté à masquer la situation réelle nous fait, dans l'instant, accéder au rire. Nous reviendrons à la souffrance dès la fermeture du rideau qui clôt la séquence de pantomime.

Or, ce gag qui déclenche le rire tout en voilant l'émotion douloureuse ne peut relever que de l'esthétique cinématographique dans ce sens où, contrairement au public de théâtre, nous percevons dans le même espace de temps «cette distance maximale entre les situations correspondantes ». De ce point de vue, ce troisième numéro, à notre sens, illustre et défend une conception cinématographique du burlesque que ne peuvent défendre les deux précédents figés dans la conception classique des sketches de music

¹³⁹ G.Deleuze, *op.cit.*, p. 233,234.

hall et présentés comme tels par Chaplin dans *Limelight*.

En outre, contrairement aux deux premières prestations de l'artiste, cette dernière bénéficie d'une composition remarquable au sein de la diégèse puisque commencée en coulisses, elle s'achève en coulisses et pour la première fois le rideau tombe sur l'artiste comme pour signifier la fin inéluctable de son spectacle. Une triple chute s'inscrit : celle du numéro burlesque, celle du clown Calvero définitivement déchu, celle du film lui-même. A partir de là, comment comprenons-nous cette idée de rupture consommée ?

b) De qui ou de quoi Chaplin sonne-t-il le glas ?

Si l'on se fonde sur la date indiquée dans la séquence d'ouverture du film : 1914 et si l'on considère que Calvero est alors un clown éprouvant son déclin, Chaplin qui réalise *Limelight* en 1952 donne à saisir sa propre évolution au sein du genre burlesque et propose une critique lucide sur le rapport qui existe entre le public et l'artiste comique.

Une première ambiguïté est à relever. Lorsqu'il s'intéresse aux numéros traditionnels du music hall ou au genre de la comédie musicale sur les scènes de théâtre londoniennes, donc à ce qui fut le lot de son père ou de sa mère ou de lui-même, jeune adolescent, on peut se demander s'il ressent une certaine nostalgie comme Calvero ou si, au contraire, il dénonce l'usure d'un tel comique. Nous aurions plutôt tendance à croire que très tôt, autour de 1914 justement, il a compris l'inutilité de cette forme d'art qu'il avait emportée avec lui aux Etats-Unis. Lui, l'homme du mouvement ne pouvait se condamner à la fixité du spectacle théâtral qui limitait sa capacité d'invention et qui figeait le regard du spectateur condamné à la vision unidirectionnelle des feux de la rampe. Dans cette perspective déjà nous pouvons avancer que ce type de comique représente l'avant Charlot, qu'il le rejette (il est donné à voir dans la diégèse sur le mode du rêve fané ou de l'échec) mais qu'il a le mérite de poser clairement la question complexe du rapport au public¹⁴⁰. Dans le premier chapitre nous avons évoqué, en nous référant à *My Autobiography*, cette constante recherche menée à ses tout débuts dans le cinéma pour trouver ce qui pouvait faire rire le spectateur et combien la trouvaille du costume avait été un élément moteur de l'évolution personnelle. On sait aussi combien Chaplin était sensible aux réactions des spectateurs à tel point qu'il explique son besoin d'assister à certaines projections publiques pour mesurer la réceptivité à son œuvre.

Or, que dit Calvero à Terry ? « Si j'avais la force de partir. Je reste là à me tourmenter. Nous avons tort ! Pour mes dernières années il me faut la vérité ! »

Si, dans la diégèse le début de cette remarque douloureuse s'applique à ces numéros miteux qu'il sait aujourd'hui dépassés, nous pouvons avancer, au vu du dernier sketch qu'il joue en compagnie de Keaton, qu'il fait l'épreuve de la « vérité ». En effet, ce duo qui rassemble deux monstres sacrés de la période des films muets où Charlot triomphait et qui rappelle magistralement ce qui fut l'essence du burlesque de cette époque là, signe aussi la mort de cette forme de comique. Quant à Charlot, il ne peut être ressuscité même si demeure encore cette énergie du corps et cette fêlure de l'âme. En situant l'histoire en 1914, Chaplin réalise la vaste prolepse de son destin de comique en

¹⁴⁰ S. Daney, « *Limelight* », Cahiers du cinéma, n°297, février 1979

faisant volontairement l'économie de Charlot. En effet, ce dernier est résolument étranger aux « limelight » puisqu'il ne doit sa vie et sa gloire qu'aux « sunlight » et surtout ceux de la période muette. La rupture avec le persona de Charlot est donc bien consommée puisque le parlant offre à Chaplin une autre manière de concevoir le cinéma et de faire vivre des histoires. Charlot, lui aussi, est dépassé. En 1952 le cinéaste veut « la vérité », c'est-à-dire la connaissance de ce qui ferait à ce moment-là sa réussite. Beaucoup de critiques se sont accordés sur ce point : le créateur a pris le pas sur la créature d'où à partir de là l'importance que prend l'écriture cinématographique dégagée de Charlot.

Deux axes sont alors privilégiés : le dévoilement cinématographique et « *l'introduction dans le cinéma de la Figure du discours* »¹⁴¹.

Qu'entendons-nous d'abord par dévoilement cinématographique ? Ce qui compte désormais pour lui c'est moins la déchéance de l'artiste Calvero que l'écriture qui la met en scène. Il s'agit de procéder à une espèce « d'œuvre au noir » qui révèle la maîtrise des techniques et qui diffracte les points de vue.¹⁴² Julian Smith rend de ce point de vue particulièrement hommage au travail minutieux du cinéaste :

« By violating the conventions of two modes of performance (on stage and before the camera), Calvero and Chaplin each exploit the comic potentials of their craft. Contrary to Kerr's claim, there is nothing in Limelight that works on any terms but those of the cinema. »¹⁴³

Charlot relégué dans la mémoire collective et enfin libéré de ses réticences par rapport au parlant, Chaplin s'attache à réaliser ce « *cinéma impur* » pour opérer enfin la fusion entre l'image, la parole, la musique et les sons. C'est ce que nous nous proposons de démontrer dans la deuxième partie de ce chapitre.

Que signifie ensuite, selon l'expression de G. Deleuze, que le réalisateur a « *introduit dans le cinéma la Figure du discours* » ? Nous avons expliqué comment, dans la période qui suivait immédiatement celle des réalisations muettes, Chaplin avait usé du discours pour lancer à la face du monde ses convictions humanistes et ses idéaux, comprenant que le cinéma parlant pouvait lui offrir des moyens supplémentaires pour s'affirmer plus pleinement d'un point de vue philosophique et politique. Cependant, aussi bien dans *The Great Dictator* que dans *Monsieur Verdoux*, nous étions frappés par l'appropriation de la parole vraie dans le discours final. Il fallait une montée à la tribune ou une montée à l'échafaud - ce qui revient au même - pour oser affronter la vindicte populaire ou la Société forte de ses lois et de son pouvoir. Dans l'un comme dans l'autre, à ce moment crucial du dévoilement de la parole vraie, nous avons constaté une métamorphose physique du personnage : il redevenait étrangement Chaplin, le cheveu blanc, sans fards, le visage marqué par la vie.

Qu'en est-il cette fois-ci de *Limelight* ? Il n'y a plus de discours final et le personnage Calvero accepte d'emblée les traits de l'homme de soixante trois ans. La parole

¹⁴¹ G. Deleuze, *op.cit.*, p. 236

¹⁴² P. Leprohon, *op. cit.*, p. 346 à 364

¹⁴³ J. Smith, *op.cit.*, p.126

philosophique est constante, entrelace les séquences et prend une autonomie aussi forte que les images. Chaplin parvient à une sorte d'équilibre savant qui lui permet, par exemple, de donner des leçons d'optimisme à Terry malade avec une foi extraordinaire alors qu'il vaque à des occupations certes ordinaires mais tout aussi essentielles : lui présenter deux beaux harengs fumés pour le petit déjeuner. Cette situation qui est réitérée dans le film est emblématique de la maîtrise à laquelle Chaplin est parvenu puisque l'image ne nie pas le discours et vice versa. Chaque figure a sa pertinence et donne au drama tout son sens. La nouveauté vient également du fait que les autres, à leur tour, s'approprient la parole essentielle, ce qui n'était pas le cas dans les réalisations antérieures. Le transfert que Chaplin opère sur Terry compose sur le plan du film une écriture en miroir. Nous retrouvons, en particulier dans les séquences consacrées à l'intimité, ce judicieux dosage entre le discours régénérant et les images de la vie domestique réconfortante au moment où Calvero, las de son existence et conscient de son déclin, s'abandonne au désespoir. Et G. Deleuze a raison d'affirmer : « *Le discours leur (les derniers films) apporte une dimension tout à fait nouvelle, et constitue des images « discursives»* ». *Limelight* apparaît bien comme le désir de rechercher ce qui constitue un acteur comique dans la durée, dans son rapport étroit avec le public, mais surtout ce que le cinéma parlant, pour un réalisateur spécialiste du muet, engendre de possibles sur le plan des perceptions spectatorielles. La figure de Charlot morte, Chaplin doit éprouver autrement le cinéma, c'est-à-dire, au sens propre du terme le mettre à l'épreuve, sachant que le rapport entre lui et le spectateur est à construire en aveugle.

2 - Chaplin au-delà de Charlot. Le cinéma à l'oeuvre

La première séquence d'ouverture de *Limelight* est en ce sens exemplaire parce qu'elle est complètement pensée dans une perspective cinématographique. Elle inscrit radicalement les techniques du cinéma par un premier travelling avant long et sophistiqué qui place cette réalisation sous le signe de l'écriture du secret que les personnages et le spectateur tentent de percer. Procédons à son analyse pour montrer qu'elle met en place ce que nous appellerons un système de franchissement et d'effraction.

a) Le franchissement et l'effraction

La question du point de vue se pose d'emblée dans la mesure où l'on ignore la source du regard. Placé en *caméra subjective* dès le premier plan du film, le spectateur adopte donc un point de vue omniscient, celui du créateur jouissant du don d'ubiquité, ce qui lui construit souvent des savoirs supérieurs aux personnages qui vont animer la diégèse. Cette première séquence muette, que seule accompagne la musique in de l'orgue de barbarie présente dans la rue londonienne, traite les passages de l'extérieur à l'intérieur ou, inversement, de façon originale.

Un plan d'ensemble en plongée de la rue puis un *plan rapproché* sur un joueur d'orgue de barbarie et des enfants sur le trottoir, enfin un *panoramique vertical* se déplaçant de la droite vers la gauche entraînent le spectateur par un *travelling avant* assez rapide vers une porte fermée d'immeuble.



Un *premier franchissement* de porte (P1) s'opère sur le *mode de l'effraction* par un *fondus enchaînés* sur un hall étroit avec un escalier montant à droite de l'écran. Le *travelling* avant s'accélère suivi d'un *panoramique* sur une porte à gauche.

On assiste au *deuxième franchissement* de porte (P2) sur le même mode. Au *plan moyen* sur une jeune fille endormie sur un lit succèdent un *gros plan* en *légère plongée* sur le visage, un *bref panoramique* avec un *très gros plan* sur la main fermée de la jeune fille qui tient une fiole. Par un *montage cut* on change de point de vue et un *panoramique circulaire* balaie le sol de la chambre en focalisant les indices de la tentative de suicide.

Un *changement de séquence* a lieu et l'on se retrouve à l'extérieur, sur le trottoir avec le joueur d'orgue cadré de dos en *plan américain* et les trois enfants *de face en plan moyen*. Un personnage que l'on reconnaît comme Chaplin fait irruption dans le champ par le bord droit du cadre (il vient donc de la rue présentée au premier plan de la séquence). Il est cadré en *plan moyen* et un *travelling* suit sa démarche titubante en direction de la porte d'immeuble des plans antérieurs. Un *plan taille* le montre cherchant la serrure.

Le *franchissement de la porte* (P1) se fait de façon magique : un *changement d'axe à 180 degrés* place la caméra à l'intérieur et le personnage entre de face. D'une part notre œil omniscient sait ce qu'il y a derrière et d'autre part nous avons précédé Calvero dans son action. Nous sommes donc en avance sur son programme perceptif et narratif, ce dont nous nous délectons. La caméra suit ses déplacements et notre attente est comblée lorsqu'il se dirige vers le bord gauche du cadre.

Le *franchissement de la porte* (P2) se fait par *effraction du regard* : Calvero voit par un trou aménagé dans celle-ci. A cet instant la *polarisation spectatorielle* est forte dans la mesure où nous possédons un savoir supérieur au sien. En effet, le spectateur ne voit pas par cet opercule mais sait déjà ce que lui voit. Alors que dans la séquence précédente le seuil avait été franchi de façon fluide il l'est cette fois-ci de manière brutale : Calvero enfonce la porte. Là encore le spectateur sait ce qu'il va découvrir de l'autre côté.

En effectuant la recherche sur tout le film, nous constatons que cette notion de passage d'un espace à l'autre et celle d'effraction sont à l'œuvre constamment. Ainsi un *fondus enchaînés* sur l'appartement de Calvero qui nous en donne une vue intérieure nous dévoile-t-il à l'avance son espace privé. Nous sommes frappés justement par cette utilisation de *la fermeture ou de l'ouverture des portes* qui circonscrivent un espace.

Le huis clos au sens étymologique du terme préserve l'intimité tout en entretenant la notion de secret. Pour percer celui-ci, la pénétration se fait sur deux modes. Soit celui de *l'effraction visuelle* : comme Calvero précédemment, sa logeuse découvre la vérité en regardant par le trou de la serrure et cette fois-ci le spectateur voit ce qu'elle voit. Chaplin joue complètement sur les effets de *caméra subjective*. Soit celui de *l'effraction filmique* : l'œil de la caméra, seul, franchit en douceur les cloisons, les affiches ou les photographies collées au mur. Il fait ainsi **effraction volontaire** dans la mémoire de Calvero, viole ses secrets et dévoile ses rêves ou ses fantasmes. Le spectateur se trouve nanti du pouvoir

d'Asmodée et participe pleinement de la construction de la diégèse associant les images issues du réel et celles émanant du subconscient. Nous sommes à la fois dedans et dehors comme si à chaque fois l'objectif favorisait les effets d'anamorphose. Notre regard diffracté par le réalisateur reconstitue de façon prismatique une réalité complexe et éparse.

C'est par un *fondus enchaînés* sur la porte entrebâillée de l'appartement de Calvero que nous assistons aux confidences des personnages. C'est le jeu sur la cloison amovible, que l'on franchit ou non, entre l'espace intime de la jeune fille et celui du vieux clown qui instaure tout un travail sur *le hors champ à la fois sonore et visuel*. Celui-ci permet un jeu subtil sur le pudique et l'impudique qui favorise l'échange privé des consciences.

Si nous reprenons par exemple le récit de la rencontre amoureuse de Terry lorsqu'elle est vendeuse dans une papeterie nous sommes à même de mesurer le remarquable travail de construction filmique.

Une *première effraction* s'opère par l'élaboration du dialogue.

Calvero : « Le mystère s'épaissit. Racontez ! » Terry : « Tout est né de mon imagination »

La réplique de la jeune fille est particulièrement ambiguë puisque d'une part elle facilite la plongée dans le subconscient générateur de rêves y compris les plus fous, et d'autre part parce qu'elle renvoie directement à l'activité filmique qui est de générer des images. Et nous en avons une application directe dans le passage au plan suivant par un *flash back* sur son histoire passée, son commentaire seul, *en voix off*, opérant la continuité.

La *seconde effraction* relève donc de la projection des images intérieures. Le spectateur est invité à voir l'invisible. Or que percevons-nous ? A nouveau, le *franchissement ou non* du seuil est capital. C'est parce que le jeune compositeur pénètre dans la boutique et referme la porte derrière lui que leur idylle muette peut naître en huis clos. Le rapport amoureux est uniquement tissé par *les champs/ contrechamps* sur lui et elle et *la voix off* de Terry qui raconte.

En revanche, le **seuil interdit**, au sens où les surréalistes l'entendaient, à savoir la limite rencontrée par le désir illimité ou la tentation de l'impossible, est l'objet de la séquence suivante. La jeune fille reste, dans la rue, devant la porte résolument close du jeune homme qu'elle entend jouer du piano. Cet espace refusé, infranchissable, seulement accessible par l'ouïe renvoie à la phrase d'ouverture : « Tout est né de mon imagination » et aux frustrations de la jeune fille.

Une autre séquence est aussi exemplaire de l'idée de seuil et d'autant plus qu'elle se déroule dans le même endroit que la séquence initiale du film, à la porte d'entrée de l'immeuble de Calvero. La *polarisation spectatorielle* est absolue dans la mesure où la caméra, en perpétuelle position *d'effraction*, réalise un va et vient constant entre l'intérieur et l'extérieur. Le spectateur omniscient est engagé de chaque côté de la porte et c'est lui qui transgresse les lois de l'espace. Il participe de cette manière à ce que perçoit Calvero ivre. Ce dernier entend les confidences que se font à l'extérieur les deux jeunes gens mais le spectateur en outre voit successivement et le vieux clown et le couple.

La loi de l'effraction motive ici l'action et, en nous offrant le don d'ubiquité, nous fait

est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

totalelement pénétrer dans l'intimité des consciences des trois personnages en présence. Mais la porte qui délimite de façon opaque l'intérieur et l'extérieur prend une valeur symbolique encore plus forte qu'auparavant. La séquence initiale enfermait doublement Terry ; Calvero en défiant les obstacles la libérait de l'espace mortifère. Désormais cette séquence l'y enferme, signifiant sa décrépitude et sa solitude puisqu'elle se clôt par une fermeture au noir et que nous ne verrons pas Terry passer cette porte. En revanche, le couple constitué à l'image et par le dialogue est au-dehors, du côté de la vie et cinématographiquement il fonctionne déjà comme tel.

Cependant il est des franchissements plus problématiques dans l'économie du film. Alors que Terry revient de l'Empire Theatre où elle a achevé son ballet, un *fondus enchaîné* l'espace d'un plan sur l'appartement de Calvero, invite le spectateur à prendre la mesure de la situation du vieux clown. Il s'est remis à boire et joue en compagnie de ses vieux amis les musiciens. Un *changement de plan* sur l'escalier avec un *panoramique vertical* nous fait accompagner la jeune fille qui entre par la porte du fond. Alors que nous savons déjà ce qu'elle va découvrir, Chaplin filme en *caméra subjective* et nous contraints à voir ce qu'elle voit.

Pourquoi cette double entrée avec des points de vue différents ? Il semble que le réalisateur ait voulu nous charger d'un double regard. Celui qui saisit d'abord une situation donnée, telle quelle, puis celui qui l'appréhende avec une sensibilité meurtrie, celle de la jeune fille. Peut-être par ce double jeu de l'implication spectatorielle, la pré-connaissance renforce-t-elle l'émotion douloureuse au moment de la reconnaissance. A moins que ce franchissement particulier de l'espace privé en prépare un second plus problématique encore. En effet, Chaplin réitère une situation semblable dans une séquence postérieure.

Par un *montage cut*, nous sommes amenés à pénétrer dans l'appartement vide de Calvero. Qui filme ? Une fois encore, le spectateur est omniscient. Il engrange des informations qui le mettront en position de force par rapport à la ballerine : un *gros plan* sur la pendule indiquant 6 heures suivi d'un *travelling arrière* et d'un *panoramique à 180 degrés*. Autant d'indices qui témoignent de l'absence du clown. Or, Terry ouvre la porte et entre, face à la caméra, dans cet espace que nous savons vide. Nous avons pressenti ses réactions avant qu'elle ne les manifeste. Pourquoi Chaplin nous confère-t-il ce pouvoir sur ses personnages ? Peut-être veut-il nous signifier le cinéma à l'œuvre et par cette identification au créateur nous rendre davantage maîtres du jeu.

Dans le franchissement des espaces il est aussi des structures non négligeables. D'une part, l'escalier représente une construction géométrique de séparation largement exploitée au cours du film. Le gravir signifie rejoindre l'espace privé de Calvero et ses secrets. Il donnera lieu à tout un *jeu de plongées et de contre-plongées* qui circonscrivent le monde de la logeuse et des vicissitudes du monde vers le bas tandis que le monde des espoirs se niche vers le haut.

D'autre part, les « feux de la rampe » eux-mêmes –plateau, coulisses, rideaux, cintres- sont de tangibles barrières entre les artistes et leur public. Ils en viendront même à séparer la ballerine du clown à un moment crucial de la diégèse. Alors que Calvero a disparu, Terry se produit sur les scènes d'Europe.

Nous pouvons mettre en évidence un fonctionnement complexe de cette séquence. Après un *fondus au noir*, l'ouverture se fait sur une salle de spectacle d'où part le point de vue. Suit un *contrechamp* sur la scène où la danseuse donne son gala. Cet espace du spectacle nous est donné comme séparé de celui de la salle et seulement accessible d'un point de vue de public. En revanche la technique mise en œuvre par Chaplin, purement cinématographique, engendre un franchissement spatio-temporel remarquable qui nous interdit d'être assimilé à un spectateur de théâtre. En effet, grâce à un vaste écran en surimpression sur la fosse d'orchestre il fait défiler, *par un procédé de fondu enchaîné* tous les pays où elle se produit (Paris, Moscou, Rome, Londres, The Empire Theatre). *L'ellipse temporelle* brouille les repères du spectateur (depuis combien de temps danse-t-elle ainsi en tournée ?) mais l'image établit une dichotomie spatiale radicale entre le monde de Terry qui parcourt tous les espaces géographiques avec l'aisance que lui confère la fluidité de la caméra et celui de Calvero circonscrit dans la séquence suivante dans l'espace étrié de la rue, devant un café.

Ainsi, contrairement au théâtre qui fige le regard spectatorial dans un cadre immuable : on regarde toujours au-delà des feux de la rampe ce qui se passe sur scène ici et maintenant et dans une seule direction, le cinéma projette l'ailleurs et diffracte la vision. Nous analyserons ce point fondamental à l'œuvre dans *Limelight* dans la partie suivante.

Il nous reste à envisager un aspect très particulier du franchissement et de l'effraction qui se développe à partir du discours de Calvero.

Une première prolepse oratoire de celui-ci vient prolonger le récit de la rencontre amoureuse de la jeune fille. Alors qu'elle est encore malade et clouée au lit, il lui décrit son futur en commençant par ces mots : « Vous serez célèbre. Il viendra vous voir et dira qu'il vous a déjà rencontrée. » Dans l'économie du film ces propos ont valeur « *d'images discursives* ». Ce qui est dit à ce moment là engendre des images mentales qui n'auront pas besoin d'être montrées et qui ont un double pouvoir. Celui de franchir l'espace temporel dans ce sens où elles transgressent la situation de frustration du moment (Terry est paralysée et elle ignore si elle reverra le jeune homme) et réalisent au regard du film le destin effectif de la ballerine. Chaplin par ce discours fait donc l'économie des dernières scènes du film. Celui d'effraction dans la mesure où Calvero projette malgré elle les propres désirs enfouis dans le subconscient de Terry.

Une deuxième prolepse oratoire : « C'était inévitable. Je l'avais prédit. Le dîner sur la Tamise... » confirme la première et surtout met l'accent sur l'importance des retrouvailles qui viennent d'avoir lieu entre la ballerine et le jeune compositeur. Elle conduit progressivement la jeune fille à se séparer de Calvero et à franchir l'espace qui la tient encore à distance du musicien.

Dans cette composition rigoureuse de Chaplin et ce travail minutieux qui consiste à toujours se situer par rapport à l'espace d'autrui au sens large, on peut déceler un souci de faire dire à l'écriture cinématographique un au-delà de Charlot. En effet, le franchissement de l'espace par le jeu de l'ouverture ou de la fermeture des portes et la notion d'effraction étaient déjà présents dans le cinéma muet. Mais en général cela servait le personnage de Charlot dans la perspective de l'élaboration des gags et la construction

du comique de situation. Ici, il y a une volonté affichée de maîtrise de l'écriture cinématographique en tant que telle. C'est le langage filmique comme constituant premier de la diégèse et en situant son histoire au sein du théâtre ou du music hall anglais, Chaplin entend montrer la supériorité du cinéma tant sur le plan de la réalisation que sur le plan de l'implication spectatorielle.

b) Théâtre et cinéma : perspectives

Nous partons de cette hypothèse : le cinéma pose la complexité de la perception là où le théâtre simplifie le point de vue. Nous avons choisi deux séquences pour montrer comment Chaplin travaille en profondeur la notion de point de vue en faisant varier constamment l'axe de la caméra.

La première séquence étudiée se déroule après l'insertion du carton « Six mois plus tard » à l'Empire Theatre. Ce qui intéresse ici le réalisateur ce n'est pas filmer le spectacle sur scène mais bien s'appropriier la totalité du lieu pour expliciter le jeu des regards. *L'ouverture au noir* sur la façade dudit théâtre avec *un panoramique vertical* implique un spectateur omniscient qui serait conduit de l'extérieur du lieu vers l'intérieur. On ignore la source du point de vue ce qui confère un aspect de film documentaire et crée une sorte d'étrangeté de la perception comme si l'on nous plaçait dans une position de voyeur. *La musique orientale* sur la bande son renforce l'atmosphère mystérieuse. Par un *fondus enchaînés* nous pénétrons à l'intérieur d'une vaste salle et un *travelling* vers la gauche entraîne le regard vers un grand escalier que descend une belle femme élégante. Nous sommes toujours dans la vision omnisciente. Un *travelling* vers la droite prend en charge le déplacement d'une autre élégante avec des effets de cadre produits par les colonnes du décor qui permettent de masquer partiellement et fugitivement notre vision. *Ce lent travelling latéral avec des effets de cache* opère une substitution entre les deux figures de mondaines, la première prenant magiquement la place de la seconde. Un jeu de séduction se met en place entre cette jeune femme et les hommes plus âgés près desquels elle s'accoude successivement.

Où se trouve donc le spectacle de théâtre ? Que doit-on voir au juste et qui se donne en spectacle ? D'autant que Chaplin nous refuse dans un premier temps le raccord sur leurs regards hors champ. Alors que perçoivent-ils aussi ? Le filmage de ce début de séquence est particulièrement intrigant et maintient le suspense. Notre horizon d'attente sera plutôt déçu que comblé. En effet, un *contrechamp* en *raccord regard* à partir du couple de mondain nous fait comprendre qu'ils sont au théâtre et donc spectateurs. *Une plongée en plan d'ensemble* sur la scène nous découvre un ballet oriental sans intérêt. Pourquoi ? Parce qu'un *champ/contrechamp* entre la scène et les spectateurs en *montage alterné* nous invite à saisir que c'est la scène de séduction qui est le vrai spectacle (la jeune élégante entre temps s'est déplacée et a changé de partenaire). La fermeture du rideau de scène mettra un terme au ballet et un nouveau *travelling* nous conduira directement dans l'envers du décor, dans les coulisses. Un *plan américain* sur Terry en costume d'orientale l'isole de la troupe pour deux raisons diégétiques : en la voyant ainsi nous saisissons qu'elle a enfin décroché un contrat de danseuse et nous recueillons avec elle une information capitale - Calvero vient d'obtenir un rôle dans le prochain spectacle -.

Ainsi, ce qui intéresse au premier chef Chaplin, ce n'est pas l'objet théâtre, ce qui se passe sur scène et que la caméra filmerait en *plan fixe* en privilégiant le regard unidirectionnel. L'Empire Theatre est un prétexte pour mettre en jeu toutes les ressources de l'écriture filmique qui démultiplie les points de vue et construit le spectacle là où il s'avère le plus pertinent pour la diégèse : la salle où se jouent les enjeux sociaux, les rivalités, les coulisses où se trame l'essentiel. Comme les vieux numéros de Calvero étaient désuets, le ballet oriental très peu filmé est un vain ornement. Ce souci de Chaplin de faire avant tout œuvre de cinéaste est encore plus évident dans la scène du ballet de Colombine.



Procédons à une analyse rigoureuse de cette deuxième séquence. Nous ne nous occuperons pas de celle qui mime la mort de Colombine, expliquée dans les plans précédents par le metteur en scène. Nous prenons celle qui débute précisément par le changement de décor jusqu'au triomphe de Terry dans le pas de deux avec Arlequin. Elle est, à notre sens, exemplaire de l'écriture filmique de Chaplin et de sa conception en 1952 du cinéma. Pour passer d'une séquence à l'autre, il utilise l'artifice du rideau de scène qui produit un *effet de volet* à partir du bord droit du cadre. Le *changement d'axe* de la caméra est spectaculaire : nous sommes en forte *plongée* sur la scène de théâtre d'un point de vue que nous pouvons situer dans les cintres. Mais nous ignorons qui voit. Nous sommes à nouveau placés en situation de spectateur omniscient et nous le serons durant toute la séquence avec des *variations d'axe* constantes. Cette propension au **regard diffracté** nous autorisera une ubiquité visuelle qui saisira l'objet théâtre dans sa globalité. La *plongée* sur le plateau de scène dénoue l'illusion d'optique de la séquence précédente : le décor rigide n'est en réalité qu'une série de panneaux amovibles souples que l'on sort en coulisses. Nous apercevons Colombine sur son lit déplacée vers celles-ci tandis que sont mises en place les nouvelles toiles pour le tableau suivant. L'espace se modifie sous nos yeux, les volumes changent : ainsi se constitue la petite fabrique de l'illusion théâtrale. Les machinistes et les accessoiristes s'affairent. Par rapport au spectateur nous avons un point de vue stratégique irremplaçable : nous sommes dans les ficelles de la création. Mais nous avons également une vision étrange car, d'où nous sommes nous ne pouvons visualiser encore le décor tel qu'il nous apparaîtra dans la plan suivant lorsque nous viendrons reprendre la position frontale du spectateur de théâtre. L'écriture de ce début de séquence nous donne un avantage considérable sur la constitution de nos savoirs par rapport à la notion d'espace. Le cinéma favorise une construction mentale du théâtre qui se fonde sur la combinaison des différents axes de perception.

Dans le plan suivant, on revient à une vision classique : un *plan d'ensemble* sur le rideau de scène et la fosse d'orchestre. A l'ouverture du rideau nous découvrons cette fois-ci le décor à plat : un paysage nocturne dans la *profondeur de champ* impossible à saisir dans la *plongée* précédente. Ce qui se déroule sur scène sera filmé *frontalement* avec des recours au *travelling avant*, au *fondus enchaînés* et à *l'échelle des plans* par

rapport au danseur Arlequin pour suivre ses évolutions sur scène. Là encore, notre vision est celle d'un spectateur de cinéma, au plus près de ce que choisit la *focale* sans tenir compte de ce que pourrait être le regard d'un spectateur de théâtre. La composition est très soignée : Arlequin entre par le bord droit du cadre, le corps de ballet par le bord gauche. Un *changement d'axe* saisit le personnage de Terry arrivant dans les coulisses pour préparer son entrée en scène. C'est l'occasion pour Chaplin d'abandonner provisoirement le plateau pour s'intéresser au couple Calvero-Terry : filmé en *plan américain* de dos, puis de face avec des *effets de zoom* pour mettre en relief la crise qui éclate entre eux deux. Il a déplacé le centre d'intérêt de l'action par cette perception insolite des coulisses où le clown gifle magistralement la ballerine. Les plans ensuite alternent entre ce que peut voir la salle : les évolutions des danseurs sur scène et le propre trajet de Calvero à travers le théâtre. A nouveau le travail d'écriture est remarquable puisque Chaplin couvre un espace considérable, depuis le dessous la scène jusque dans les cintres.

- Sous la scène :

Nous avons un *travelling avant* sur le clown à genoux cadré sous des panneaux géométriques dans un espace étriqué et clos. Le travail sur la composition des lignes qui s'enchevêtrent et qui enferment le personnage signifient son angoisse. Mais c'est un gag (« J'ai perdu un bouton ») qui le dispense d'expliquer son attitude au machiniste intrigué. On retrouve ici la vivacité de réaction du Charlot d'autrefois.

- Dans les cintres :

Le plan suivant nous conduit dans les cintres avec, à nouveau, un travail sur le point de vue très pensé. Nous sommes ici frappés par la méticulosité de Chaplin et son ingéniosité pour créer un univers poétique. Examinons comment s'organise la composition.

Un assez *long plan séquence* sur le pas de deux d'Arlequin et de la ballerine en *filmage frontal* (*implication spectatorielle* depuis la salle) favorise l'*ellipse temporelle* qui conduit Calvero du dessous de la scène aux cintres.

Un *montage cut* change radicalement l'*axe* de la caméra. Une forte *contre-plongée* depuis le plateau de scène cadre le clown entrebâillant une porte sur une passerelle et se plaçant en *plan taille* contre ses montants. Plan tout à fait inattendu et insolite qui appelle le suivant. Cependant il est tout à fait signifiant dans la diégèse de l'inquiétude du personnage et de son impérieux besoin de voir sans être vu et d'un endroit qui privilégie la vision intime, secrète, discrète.

Une *forte plongée en caméra subjective* sur la scène. Le spectateur voit ce que Calvero voit : son regard saisit le couple dansant seul (le corps de ballet est évacué du champ de vision). Un espace poétique au sens étymologique du terme est créé par une attention particulière au *jeu sur la lumière*. Chaplin apprivoise la plasticité de l'ombre projetée et la fluidité des gestes, laissant glisser le corps de Terry dans l'angle gauche du cadre jusqu'à ce qu'elle disparaisse. L'attitude de supplication du danseur pour qui regarde du haut des cintres, la ballerine étant occultée, prend alors tout son sens. Comme pour le spectateur qui regarde par les yeux du clown et qui quémende la fugitive et belle

image enfuie du cadre. Le cinéma permet ce processus d'identification fantasmatique puisque, contrairement à la vision que l'on peut supposer au même moment du spectateur de théâtre qui, lui, voit la totalité de la scène, il montre comment nous pouvons être frustrés d'une image et ressentir, de ce fait l'angoisse de Calvero qui ignore encore si Terry ira jusqu'au bout du ballet.

Un nouveau *plan d'ensemble* en *filmage frontal* pour assister à la fin du ballet. En bande son se poursuit la musique de celui-ci pour s'achever sur ce plan et enchaîner avec les applaudissements. Ce souci de *varier les angles* de la perception sous-entend de la part de Chaplin une conception forte du spectateur de cinéma et non pas de théâtre. En effet, il ouvre des perspectives à la fois classiques et inattendues sachant qu'il travaille non pas dans un rapport de proximité et de présence vivante avec le spectateur (comme c'est le cas au théâtre), mais dans un rapport occulte où il s'agit de dérouter l'œil dans ses perceptions spécifiques des images mouvantes sur l'écran. Ce sont ces variations qui créent le spectacle et non pas le spectacle en lui-même.

Le *montage alterné* fait succéder à nouveau un *plan en contre plongée* sur Calvero. Son visage d'abord grave et tendu se déride soudain en un large sourire, rendant compte de sa tension intérieure. Au même moment sur la bande son on perçoit les applaudissements enthousiastes de la salle.

Le plan suivant en *plongée* et en *caméra subjective* nous découvre avec les effets d'ombre et de lumière les danseurs saluant le public. Nous assistons également à la *fermeture du rideau* vu d'en haut et du côté du plateau, à la sortie des artistes. La scène est alors complètement vide et apparaît en clair-obscur.

La *réouverture du rideau* se fait sur un *changement de plan*. Nous sommes revenus au *filmage frontal* : le corps de ballet salue, la bande son réitère les applaudissements et la fermeture du rideau favorise un *effet de volet* qui permet de poursuivre le *montage alterné*.

Dans ce *plan du haut des cintres*, Chaplin fait l'économie de Calvero dans la mesure où l'on sait qui regarde. Le rideau s'ouvre. Un magnifique *jeu de lumières* met en valeur Arlequin et Colombine saluant la foule. Comme le clown, nous assistons au triomphe d'en haut : des gerbes de fleurs sont apportées au centre de la scène, les applaudissements redoublent. Ce point de vue est lourd de signification. A notre sens, Calvero qui a donné littéralement vie à Terry durant tout le film y compris quelques minutes plus tôt par la gifle qui l'oblige à passer à l'acte de danser, occupe alors la place du créateur qui assiste à l'avènement de sa créature. Terry a pris vie sous ses yeux. Alterne alors un *changement de plan* : un *plan large* de la scène, *frontal*, place au centre du cadre la jeune fille au milieu des fleurs. Ainsi, Chaplin procède-t-il par ces *changements d'axe*, a une valorisation du personnage de la ballerine tout en reconstituant dans l'ombre le couple Terry-Calvero.

Nous revenons à une *contre plongée* sur le clown dont le visage est désormais rayonnant de bonheur, ce qui est rendu par une mimique et par une soudaine *sortie du cadre avec fermeture de la porte* derrière lui. Nous remarquons ici le soin du détail et de la composition d'ensemble chez Chaplin puisque les plans du haut des cintres avaient débuté par cette ouverture de porte.

Mais cette fois-ci nous suivons Calvero dans son déplacement jusqu'au plateau. Dans les couloirs d'abord où il saute de joie : nous percevons sur la bande son le seul bruit de ces bonds. Ensuite Chaplin travaille la composition à la fois visuelle et sonore des retrouvailles entre La ballerine et le clown.

Il fait alterner un *plan américain* sur Terry au milieu des artistes qui la félicitent accompagné d'un brouhaha sur la bande son et un *panoramique droite/gauche* sur Calvero provenant seul des coulisses. Terry échappe alors au groupe d'admirateurs et se précipite vers Calvero. La bande son détache le seul cri réitéré de La jeune fille : « Calvero » ainsi que ses larmes. Le couple est filmé en *plan américain*, dans les bras l'un de l'autre : le filmage est assez long, en *plan fixe* où l'expression du visage du clown renforce la charge émotive. La séquence s'achève sur cette image.

Par la seule étude de ces séquences, exemplaires de la maîtrise technique de Chaplin, nous pouvons affirmer que *Limelight* est le premier film où la construction soit aussi achevée et, par bien des aspects, novatrice par rapport aux films précédents.

*« Le langage cinématographique du film est beaucoup plus riche, beaucoup plus sûr que dans les œuvres précédentes de Chaplin. Depuis le travelling du début qui nous livre le désespoir de Terry jusqu'à celui de la fin qui nous montre sa victoire, la caméra fouille les visages, les êtres, les objets avec une intensité surprenante. (...) Certains plans de la scène vue des cintres sont admirables ; par là aussi Limelight marque bien un renouvellement, un enrichissement de l'art de Chaplin. »*¹⁴⁴

Il nous reste alors à examiner ce qui fait la force et la spécificité de ce film dans la perspective de notre recherche.

3 - Quels questionnements à propos de *Limelight* ?

Si la rupture avec le persona de Charlot est belle et bien consommée d'abord parce que le film affiche fortement son appartenance au parlant, ensuite en raison de l'absence de Charlot, nous pouvons néanmoins nous interroger sur la manière dont nous le recevons au regard du processus créatif de Chaplin.

Julian Smith¹⁴⁵ a raison de rappeler les réminiscences des films muets. Nous voudrions souligner, pour notre part, cette idée que le cinéma était avant tout ce goût pour les images mouvantes et pour la mise en gestuelle signifiante des acteurs. Or, bien des séquences de cette réalisation sont bâties sur un montage savant de plans quasiment muets, à l'exception toutefois de la musique, véritable construction sonore et rythmique de la dramaturgie. Ainsi en est-il de la longue séquence d'ouverture, des premières scènes nocturnes où Calvero veille Terry, des moments de retour dans les rêves, du jeu de l'artiste devant une salle vide ou de son démaquillage solitaire. Le silence hante souvent les scènes de tension ou d'émotion contenue, celles des visions diffractées des ballets de Terry ou de la mort en coulisses du clown. Certes, Charlot est absent mais de quoi se

¹⁴⁴ P. Leprohon, *op. cit.*, p. 363

¹⁴⁵ J. Smith, *op. cit.*, p. 128

nourrit la mémoire et le persona de Calvero ? Pour un aficionado des films dits de Charlot, c'est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Le rôle de l'ivrogne, le travail sur le corps, les allusions au passé soit dans les situations soit dans les attitudes voire dans la réticence à réitérer certains gags, sont autant de signes peuplant la mémoire du clown et affleurant ici et là au gré d'une situation. Le persona lui-même de l'artiste est habité de l'âme de l'autre. Cette propension à la générosité, au don sacrificiel de soi, à la grandeur d'âme c'est Charlot revisitant le vieil homme enfin capable d'aller jusqu'au bout de lui-même quitte à en mourir. C'est Charlot au-delà de *City Lights* réussissant enfin le pari de la dignité absolue dans une société où il a déchiré le masque. Terry, quant à elle, nous apparaît comme l'accomplissement du rêve que Charlot entretenait sur la Femme. Elle est au-delà d'Edna dans ce sens où elle se réalise totalement au travers de Calvero en osant lui avouer son amour innocent et pur.

Cependant, *Limelight* est avant tout une splendide réussite du cinéma parlant et signe le triomphe du réalisateur Chaplin. La parole de Calvero surpasse le mutisme de Charlot parce que le réalisateur se saisit du cinéma comme d'autres s'emparent du livre ou de la toile. Enfin il libère un Verbe qui peut être entendu de millions de gens tout en conservant aux images leurs forces primitives et marquantes. Chaplin sait désormais parfaitement allier les effets de la bande sonore et ceux de la piste visuelle. Il n'a plus besoin de Charlot comme caution et il le sait mais il continue à jouer sur des traces invisibles qui sont les siennes propres tout en portant au plus haut degré le sens de la construction filmique. Car ce sont d'abord les images qui génèrent le sens, qui donnent vie à la diégèse et la musique et les bruits qui impulsent le rythme et sculptent la dramatisation. Or, c'est un vrai film parlant dans ce sens où ils douent physiquement les personnages de la parole en rendant leur tessiture aux voix et en donnant à entendre leur personnalité. Mais jamais il ne fait du Verbe le moteur de l'action. Chaque scène primordiale du film est d'abord à comprendre avec les yeux; ce qui se dit est toujours hors de portée de l'image. Celle-ci est plus lourde de sens, sollicite davantage notre imaginaire et veille à l'économie des mots. La mort de Calvero, muette, en coulisses, se métamorphose par un seul mouvement de caméra (un *long travelling arrière puis latéral*) en un élan vital et aérien qui anime Terry d'une grâce tourbillonnante indicible. La musique des « deux petits souliers de satin blanc » magnifie et poétise ce moment poignant. La parole eût été inutile et aurait brisé ce transfert visuel qui s'opère de l'un vers l'autre par l'orchestration des plans qui ouvrent le champ de vision pour aller de l'immobilité figée sous son linceul blanc à la volute neigeuse du tutu blanc, spirale sans fin de la vie qui se déploie enfin.

Chaplin aurait pu terminer sa carrière sur ce point d'orgue du film parlant qui a le caractère sacré du film muet. Mais il a voulu aller plus loin dans l'expérimentation cinématographique. Il nous reste à comprendre ce que représentent les deux derniers films dans cette ultime mise à l'épreuve de l'écriture filmique.

Traduction

« En violant les conventions de deux modes de représentation (sur le théâtre et devant la caméra) Calvero et Chaplin exploitent chacun les potentialités comiques de leur art. Contrairement à ce que proclame Kerr, il n'y a rien dans *Limelight* qui travaille d'autres termes que ceux du cinéma. » (J. Smith, *op.cit*, p. 126)

CHAPITRE XIII. Qu'en est-il de l'écriture cinématographique de Chaplin au bout du cheminement ? A-t-il finalement fait l'économie de Charlot ?

Dans *Limelight* le clown Calvero expliquait ceci à la jeune ballerine Terry : « Pour mes dernières années, je veux la vérité. » Nous pouvions donc légitimement croire, comme l'ont écrit certains critiques que ce "*film testamentaire*" serait le dernier de Chaplin. D'autant que la mort exemplaire du clown, apothéose cinématographique, laissait à penser qu'il avait enfin trouvé cette sagesse et cette sérénité auxquelles il aspirait puisque ce film témoigne de la maîtrise de son art et d'une réflexion sur cinquante ans de sa vie d'artiste. Mais en 1957, c'est-à-dire cinq ans plus tard, désormais loin des studios américains et exilé des Etats-Unis depuis 1952, Chaplin réalise *A King in New York*. Retour aux sources du cinéma, besoin de prouver encore quelque chose à soixante huit ans ou fringale de création ? S'il est vrai qu'il n'a jamais cessé son activité (rédaction de son autobiographie, travaux sur la musique de ses anciens films, doublage son de *The Gold Rush*) néanmoins depuis qu'il est installé dans le Manoir du Ban à Vevey, il a passé quelques années sans réaliser. Que penser de prime abord de cette nouvelle production effectuée en Europe ?

Le titre à lui seul est déjà polysémique. A "King", Chaplin l'est au regard de sa popularité et de sa notoriété mondiales. Charlot est un personnage connu du monde entier et les films, y compris certains longs métrages sont prisés du grand public. Cependant il est loin de l'être "in New York" depuis ses démêlés avec les autorités américaines et sa fuite en Europe. Considéré comme "persona non grata" par les Etats-Unis, il fait preuve d'une certaine audace quelque peu provocante en titrant son film *A King in New York*. Quelles significations prend alors cette production qui imagine le retour de Chaplin / Shahdov en Amérique ? Et il faut encore attendre dix ans, l'année 1967, pour voir naître son ultime réalisation *A Countess from Hong Kong*. Ces deux derniers films de sa carrière posent la question de l'évolution finale de Chaplin et conduisent à la nécessité de comprendre non seulement leur articulation avec l'ensemble de ses recherches mais leurs rapports avec le cinéma de leur temps. Toutefois notre étude s'intéressera plus longuement au film *A King in New York* parce qu'à notre sens il est plus riche et plus problématique que *A Countess from Hong Kong*, ce que nous justifierons ultérieurement.

1- *A King in New York*. Le retour provocateur et fictif de Chaplin aux Etats-Unis

S'il nous apparaissait que le film précédent, *Limelight*, était le point d'orgue de la création filmique de Chaplin, comment comprendre alors le rôle de cette nouvelle réalisation de 1957 dans le cheminement cinématographique de son auteur ? Sur le plan des techniques filmiques mises en oeuvre, nous sommes loin des prouesses et de la virtuosité de celui de 1952. L'essentiel est ailleurs. D'abord dans la décharge critique contre une Amérique qui a oublié Charlot et nié Chaplin. Ce roi déchu qui débarque sur le sol américain après avoir proposé au spectateur une image cliché du survol de New York en avion, ce Shahdov fringant et morgue qui, à la question du journaliste : « Quelques mots pour l'Amérique », donne une réponse sèche et mordante : « Je suis ému par cette chaleureuse hospitalité » tandis que l'image en contrepoint ironique montre le service d'immigration en train de lui relever les empreintes, ce Shahdovest au sens littéral cette ombre menaçante venue hanter et tourmenter les bonnes consciences américaines.

Shahdov venge Charlot et son créateur

« Conformément au vœu qu'exprimait Calvero, Un roi à New York est tout entier voué à la vérité ». ¹⁴⁶ Constat clairvoyant et juste puisque Shahdov dénonce par le sarcasme et l'ironie le triomphe insolent des « temps modernes ». Charlot, l'ouvrier rebelle de 1936, avait bien raison de s'inquiéter de la tournure que prenaient les événements. Shahdov a traversé symboliquement l'océan pour venir dire ses quatre vérités à l'Amérique. Et il stigmatise tour à tour le cinéma, la télévision, la publicité et la politique maccarthyste. A l'espace ouvert de la rue et à l'univers de vagabondage et de fantaisie qui étaient ceux du tramp, Chaplin substitue un espace normé et normatif, «*le cadre aliénant de Shahdov* » suivant l'expression de F. Bordat. Tentons de le démontrer en reprenant les séquences qui traitent des stigmatisations successives opérées par le « King ».

a) La séquence consacrée au cinéma

Notre découpage se situe légèrement en amont au moment où Shahdov et son ambassadeur Jaumier déambulent dans les rues de New York. Ce choix est dicté par le fait qu'il permet une comparaison avec le monde de la rue du temps de Charlot. Le filmage cadre le roi en *plan buste* prisonnier de la cohue, se frayant à grand peine un passage. Son mécontentement se traduit par le fait qu'il souffle fort. Sur *la bande son* se mêlent également une musique typiquement américaine et des bruits stridents de sirène. A l'évidence le personnage souffre de cet espace oppressant et agressif sur le plan sonore alors que c'était la légèreté, l'aisance et la vivacité qui caractérisaient les déplacements de Charlot dans les rues. Même l'univers urbain, espace de liberté et d'aventure du temps des films muets s'est métamorphosé. La rue est devenue le lieu de la contrainte, de l'oppression, image prolongée du plan d'ouverture de *Modern Times* où les hommes privés de liberté étaient métaphoriquement assimilés à un troupeau de

¹⁴⁶ F. Bordat, *op. cit.*, p. 176

moutons !

Le *raccord* pour le plan suivant qui présente l'entrée d'un cinéma se fait sur le *regard* de Shahdov et de Jaumier. Cet espace exigü est à nouveau très cadré : une colonne délimite le bord droit du cadre, le *premier plan* et la *profondeur de champ* sont occupés par deux personnages masculins (vraisemblablement des chasseurs ou des ouvriers). Il n'y a pas d'issue et la seule possibilité d'évasion est elle-même un cadre : le panneau « exit ». Mais *la caméra est placée à l'intérieur* et filme le roi entrant, de face ; la bande son précède l'image et distille une musique de jazz enlevée. Là encore l'absence de liberté dans les déplacements est mise en évidence : Shahdov est freiné dans sa progression par le bras de l'ouvrier qui lui interdit l'entrée ; *cadré serré en plan buste* : il est assailli par une foule qui le presse. *Le contrechamp en caméra subjective* dévoile *un plan d'ensemble* : une grande salle de spectacle comble où le public danse sur un rythme endiablé de jazz tandis qu'un orchestre occupe la scène. Alors que quelques plans auparavant nous avons appris qu'ils allaient voir un film, nous partageons l'étonnement du roi qui découvre une sorte de gigantesque surprise partie en lieu et place d'une projection cinématographique.

« Il y a plus de bruit ici que dehors » s'indigne Shahdov. « Ca se calmera au début du film » lui réplique Jaumier.

Un champ/contrechamp confirme l'agitation de la salle dansant le swing, l'excitation de l'orchestre et le mécontentement des deux personnages. « Tout cela est-il bien sain ? » s'interroge le roi posant un regard critique sur une foule qui est soi-disant venue pour voir un film. En creux, il semble bien que Chaplin ne reconnaisse pas le public de cinéma auquel il avait affaire et qu'il y ait une certaine amertume à constater que l'art cinématographique amorce un certain déclin. Cette impression sera renforcée par la perception de la salle avant la projection et par la séance elle-même.

Un travelling arrière suit le déplacement de Shahdov filmé de face pour regagner sa place au premier rang : le personnage fend la foule en délire et franchit l'obstacle des différents corps qui s'interposent tandis que *la bande son* combine un vacarme de bruits, d'applaudissements et de cris. On est décidément très loin de la légèreté des films de Charlot et de la vivacité aérienne de ce dernier. Chaplin montre ici encore cette impression de carcan qui enserre l'individu tant sur le plan visuel que sur le plan sonore. *Le changement d'axe à 180 degrés en plongée accompagné d'un travelling avant* accentue cette impression d'écrasement d'autant que cette fois-ci le roi enjambe des femmes étendues à terre, hystériques dont l'une lui mord le mollet. Sommes-nous encore dans le gag d'autrefois ? A l'évidence, non. Le regard et les propos de Shahdov condamnent ces attitudes et stigmatisent la bêtise de ce public qui ne semble pas être venu au cinéma.

La musique d'ouverture de la séance est en avance sur l'image. *Un contrechamp* dévoile un écran géant en CinémaScope dans la *profondeur de champ*. La prise de vue s'effectue depuis le fond de la salle en *plan fixe*. Sans doute Chaplin inscrit-il le foyer de la projection elle-même, à savoir un point de vue à partir de la cabine du projectionniste. Nous assistons, en adoptant le même point de vue que Shahdov, à la présentation des trois prochains spectacles : « Coming attractions ». Comme il l'avait fait par le passé, du temps du muet, où il avait rejeté une certaine forme de burlesque propre par exemple aux

productions de M. Sennett (cf. première partie de la recherche), il met à l'index un certain cinéma américain en CinémaScope. La manière dont il présente ces spectacles est très révélatrice de son parti pris.

* Le premier extrait de film : « A killer with a soul » avec une ombre chinoise de gangster sur le bord gauche du cadre. D'abord, les injonctions au spectateur se succèdent : « Vous l'aimerez », « Il fera votre conquête », « Amenez la famille ». Suit un bref extrait de la scène forte, celle du meurtre raté de la femme sous d'in vraisemblables coups de feu avec ces propos cocasses : « He mixed ! but don't you miss this modern heart throb. »

Chaplin fait éclater non seulement la médiocrité des procédés publicitaires pour racoler le spectateur mais le caractère insipide d'une telle production. Est-ce un drame passionnel, un film policier ? Nul ne le sait et Chaplin ne manque pas ici de ridiculiser ce type de réalisation.



* Le deuxième extrait, toujours en CinémaScope est présenté comme « Another coming attraction » : « Man ou Woman ? » « Un film à problème ». Un *plan rapproché* est fait sur une jeune femme blonde étendue sur un sofa. Aussitôt le doublage son fait problème puisque c'est une voix d'homme qui se fait entendre par la bouche de celle-ci. Le *contrechamp* qui suit sur l'homme inverse le processus. En outre, le commentaire publicitaire : « enfin un film adulte » ajoute au ridicule d'autant qu'une musique pompière accompagne la scène. Chaplin dénonce le mauvais goût et se moque ouvertement de ce genre de réalisation en laissant volontairement s'installer un doute. « Homme ou femme ? » : quel sens faut-il donner à cet extrait stupide et cela a-t-il un sens ou y a-t-il eu erreur grossière de postsynchronisation en inversant les voix des personnages ? (« un film à problème »). Il tourne en dérision un cinéma qui se moque de son public et qui manque décidément de maturité et de professionnalisme. Est-ce alors une façon orgueilleuse pour Chaplin de rappeler la qualité de ses propres réalisations tant sur le plan de la technique, y compris celle de la maîtrise du parlant que sur le plan du scénario et de l'art de raconter des histoires pétries d'humanité comme celles où Charlot autrefois touchait son public ?

* Le troisième et dernier extrait « Coming Friday » porte le titre de « Terror rides again ». Un *plan d'ensemble* sur un saloon apparaît où force coups de feu sont échangés avec des morts en séries. Puis suivant le code du genre western, on assiste au duel final entre les deux cow-boys qui se tirent copieusement l'un sur l'autre. Le *contrechamp* sur la salle est particulièrement comique puisque l'échange des balles renvoie à un échange dans une partie de tennis où le public tourne la tête avec la régularité d'un métronome de droite à gauche et vice versa. Dans la mécanique du mouvement Shahdov souffre d'un mal de nuque. C'est alors qu'il se lève en silence avec Jaumier et quitte la salle de cinéma. Là encore, le comportement du roi est révélateur de la critique acerbe de Chaplin à l'égard d'un certain cinéma américain.

Celui-ci n'a pas choisi au hasard ce qu'il entendait tourner en dérision : des scènes clichés des années 50 découpées pour frapper les esprits mais dénuées d'intérêt. De plus, est-ce bien un film que le roi est allé voir ? Et bien non puisqu'il a assisté à un montage de bandes annonces insipides et sottes. Présenter les salles modernes du cinéma américain de cette manière revient à le saborder ou à déplorer les orientations qu'il a choisies. Chaplin pense-t-il déjà au déclin de cet art lui qui l'a fait triompher à ses débuts ou est-ce une revanche en creux de son propre talent ?

Charles J. Maland ¹⁴⁷, dans son ouvrage *Chaplin and American Culture*, explique à quel point sur ce sujet de la critique du cinéma américain Chaplin a été unanimement décrié par la presse et combien son film a du même coup été éreinté. A titre d'exemple significatif on peut citer l'analyse de *The New Republic* :

« So long as Chaplin took black-and-white subjects (like the kind tramp versus the vicious millionaire in *City Lights*), his childlike, though never childish, approach invariably worked... It was only when he turned to a sort of half-backed philosophy that he began to bore his audience. Now Chaplin has put that kind of comedy behind him. He is facing... a world that is too big and too confusing for him. The difference now is that it is the artist, and not the character, who is lost and helpless. » (p.23)

Et Felheim écrit :

« There are flashes of the old Charlie Chaplin, but at the center is Mr Chaplin...Unhappily he is a sadder and an older man : the real punch is gone. His dethroned king is an ironically apt image. »

Pour ma part, je ne partagerai pas ces analyses puisque je considère que *A King in New York* est un grand film où Chaplin utilise la fiction du roi en exil, chassé par son peuple, pour mieux pointer du doigt les évolutions majeures de la société américaine qui risquent de mettre en péril une certaine forme de cinéma. Comment peut-on être roi déchu à New York - car roi il le fut ici autrefois- (ou « Comment pouvait-on être Persan à Paris ? ») surtout quand on ne se prive pas de mettre en lumière avec une certaine arrogance la manière dont les Etats-Unis conduisent les individus à des formes insidieuses d'aliénation ? Si Charlot se désencadrait constamment et s'échappait du monde réel par sa fantaisie impromptue et une dépense tonique dans l'espace des possibles qu'il se créait, Shahdov se laisse surprendre et parfois séduire par les sirènes de la modernité qui tentent de l'enfermer dans leur cadre magique. Mais « *tout entier voué à la Vérité* » et, en cela reprenant le rôle de bouffon du pouvoir comme le Charlot redresseur de tort d'autrefois, Shahdov / Chaplin se joue des nouveaux codes pour mieux les tourner en ridicule ou en montrer l'inéluctable prégnance.

b) L'intrusion de la télévision

Nous nous fonderons, pour aborder ce point important du film, sur la pertinence de l'analyse de Serge Daney ¹⁴⁸ en retenant deux commentaires de son article du 18 janvier

¹⁴⁷ Ch. J. Maland, *op. cit.*, p 317 à 326

¹⁴⁸ S. Daney, *Ciné journal*, Volume 1 / 1981-1982, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p. 104 à 112

1982 :

« Notre perception du ciné-visible et du ciné-audible, comme aurait dit Dziga Vertov, est passée par le cinéma, sourd puis parlant, puis par la télévision. Elle commence à être travaillée par la vidéo. C'est dans cette « histoire de l'œil »-là que le couple télévision-cinéma tient encore la vedette. » [...] « Il y a peu de film aussi bouleversants qu'Un roi à New York (1957). Chaplin se met en scène comme un roi déchu, ayant fui son royaume (le cinéma, l'Amérique), obligé de gagner sa vie en jouant dans une publicité (c'est pour une marque de Whisky, son seul dialogue est « miam-miam ! »). Le plus grand cinéaste du monde indique seulement, avec une ironie pincée, que le centre de gravité du cinéma vient de se déplacer. »

Comment pouvons-nous justement saisir dans le film ce décentrement qui est à l'œuvre ? Reprenons pour ce faire les séquences de réelles intrusions de la télévision.

*** Première séquence**

Elle surgit sans que le spectateur s'y attende. Nous sommes dans la suite du roi à l'hôtel. *Un panoramique gauche/droite* est réalisé à l'intérieur de la pièce vide et *une voix hors-champ* se fait entendre : « Bonjour M. et Mme Amérique, et tous les navires en mer. Les nouvelles de 10 heures. »

A cet instant précis nous pouvons croire qu'une radio fonctionne et propose le journal. Or le panoramique se termine et nous découvrons Shahdov, de dos, *en plan buste*, face à un écran de télévision. Tandis que *la voix in* désormais continue à se faire entendre : « Le roi Shahdov d'Estrovia, enfui de son pays, arrive en Amérique avec une vaste fortune et ses plans nucléaires grâce auxquels il espère révolutionner la vie moderne. » l'écran télévisuel cadre le roi à sa descente d'avion. Un contrechamp sur Shahdov le cadre *en plan taille*, assis dans son fauteuil, décontracté, les mains derrière la nuque. Plusieurs commentaires s'imposent. D'une part, ce n'est pas la première fois que Chaplin utilise l'écran de télévision comme faisant irruption dans la vie des gens. Nous avons montré son usage dans *Modern Times* comme moyen de contrôle de l'ouvrier dans l'usine. Charlot prenait peur et reprenait le travail. Mais ici il apparaît bel et bien comme une fenêtre ouverte sur le monde avec cette idée que ce spectacle accessible facilement se fait dans le confort de l'intimité. Shahdov affiche par la mimique un certain plaisir à voir. D'autre part, le choix des images opéré par Chaplin n'est pas gratuit à double titre, nous semble-t-il. Prélever des actualités du jour c'est faire directement concurrence aux actualités qui précédaient la projection des films en salle et de ce point de vue, la télé est plus forte puisqu'elle joue sur l'immédiateté et la rapidité de la transmission. En outre, reprendre sur le petit écran les premiers plans de son propre film pour les revoir revient à pressentir le rôle qu'aura la télévision non seulement dans la prise en charge des images - le cinéma ne sera plus le seul moyen d'en faire et d'en montrer - mais dans la diffusion des films.

*** La deuxième séquence**

Nous pouvons dire qu'elle se déroule en deux temps.

· Temps 1

Alors qu'il se tient dans sa salle de bains le roi est attiré par ce que nous appellerons le premier chant des sirènes. Une voix féminine l'attire vers une porte de séparation : il est encore tout ému du spectacle qu'il vient de voir *par effraction* par le trou de la serrure de la porte de la salle de bains qui jouxte la sienne : une jolie jeune femme dans sa baignoire, qui grâce à un regard caméra le (nous) regarde. Un deuxième « chant » : « help » tout aussi calculé que le premier (le spectateur est placé en position de regard omniscient lorsque la caméra placée à l'intérieur cadre la jeune fille dans son bain *en gros plan* et dévoile sa mise en scène) attire Shahdov à l'intérieur de la seconde salle de bains. Cette mise en scène est intéressante parce que Shahdov se laisse séduire par Ann Kay, accepte son rendez-vous et ignore qu'elle est une célèbre publicitaire qui travaille à la réalisation de spots télévisuels. En somme en toute innocence il signe un pacte avec la télévision, sous le charme magique des sirènes modernes.

· Temps 2

De retour dans son propre espace au son d'une musique enjouée, Shahdov est envoûté par le deuxième chant des sirènes. Sur un écran de télévision, nanti d'un essuie-glace (Chaplin n'a pas perdu son sens du gag !) et placé face à la baignoire, apparaît, filmée *plein cadre en plan buste*, une jeune femme pimpante, à la voix suave et enjôleuse : « Hello ! chéri ». Un second plan l'inscrit dans la *profondeur de champ* et cadre Shahdov de dos, allongé dans son bain regardant l'écran. Le choix de placer la télévision à cet endroit insiste sur là son irruption dans les espaces les plus privés et intimes. Le texte du spot est d'autant plus fascinant qu'il se décline sur le mode du suspense et de l'ambiguïté. L'homme dans le bain est déjà nu et l'érotisme est latent : « Tu es nerveux, agacé, inquiet ? Déshabille-toi... Détends-toi. » *Le contrechamp* sur la tête du roi cadrée *en gros plan* dévoile qu'il n'est pas insensible à ce charme étrange. Mais Chaplin va jusqu'au bout du processus en montrant comment après avoir captivé son auditoire par des paroles sensuelles la télévision nous conduit à consommer la fin de la réclame. Le spectateur participe alors de la même fascination que le personnage et se laisse prendre au piège : « La bière Whitbread te rendra nerf et gaieté. N'oublie pas ! » Elle joint le geste à la parole et montre la bouteille de bière tout contre son visage : « Bière Whitbread. »

Chaplin a parfaitement saisi les enjeux de ce nouveau moyen d'expression audiovisuel et le traite sur le mode léger, à la manière presque d'un nouveau gag. Si Charlot fait sentir sa présence c'est sans doute dans ce nouveau rapport ludique au monde où il suffit que l'écran s'allume pour que la magie naisse.

* La troisième séquence : le rendez-vous chez Mme Cromwell

Au début de celle-ci Ann Kay explique aux autres invités comment elle a piégé le roi : « Je l'ai eu », « Il n'en sait rien. » Cette séquence est remarquable parce qu'elle met en évidence toutes les ressources que possède la télévision et les possibles qu'elle offre. Et l'intelligence de Chaplin cinéaste c'est de la placer au cœur de son écriture cinématographique comme tendance potentielle des réalisations futures. Et bien que nous analysions cet aspect dans la partie suivante, nous pouvons déjà faire remarquer que le

personnage de Charlot revient en filigrane sous les traits de Shahdov - le roi déchu du cinéma sera sans doute une vedette de la télé - ainsi que Chaplin exploite cela même qui met en danger le cinéma mais qui est peut-être l'avenir des images.

A cet égard, on se souvient d'un des courts métrages de 1914 –*Kid Auto Races at Venice* - où Charlot se plantait devant la caméra et volait la vedette du spectacle en feignant de jouer sur son ignorance du dispositif mis en place pour filmer. Dans *A King in New York* Shahdov le personnage ignore la caméra cachée mais Chaplin affiche le dispositif pour le spectateur et jouera le roi avec cette conscience de l'objectif. D'abord, *le plan d'ensemble* de la salle à manger révèle derrière le miroir que la jeune femme ouvre, l'ombre projetée de l'appareil, puis *un gros plan* cadre *de face* la caméra de télévision à trois objectifs. Le dialogue entre Ann et le cadreur est significatif des écarts majeurs entre l'écriture cinématographique et l'écriture télévisuelle, ce que montrera la composition des plans de cette séquence.

« Quel est le programme ? demande le technicien. - D'abord la publicité du déodorant, puis ça dépend du roi. - Je vous donnerai le signal pour la pub. »

Non seulement le filmage se fera à l'insu des personnages, mais il n'y aura pas non plus de direction d'acteurs. L'improvisation sera la règle de cette soirée retransmise en direct. En somme entre l'émetteur et le récepteur, le temps de la mise en forme de l'œuvre est quasiment aboli. Essayons de voir comment Chaplin rend compte de cette nouvelle manière de procéder et les conséquences que cela induit sur son propre film.

*** Durant le repas**

Nous analysons la séquence au moment où le point de focalisation se trouve être celui de la caméra dissimulée dans le miroir. Un *plan taille* en *légère plongée* (car l'objectif est placé assez haut dans le mur d'en face que nous avons vu dans les plans précédents) cadre le couple Shahdov et Ann en grande discussion intime à la table de déjeuner. Le roi parle et seuls Ann et le spectateur perçoivent le signal sonore indiquant le début du spot publicitaire. Le savoir spectral est à cet instant là l'équivalent de celui de la jeune femme, ce qui nous donne une supériorité sur Shahdov pour comprendre le texte incongru qu'elle débite sur les déodorants et saisir les multiples *regards caméra* qu'elle adresse à l'objectif dissimulé. Cet écart dans la perception de la situation nous permet également de mesurer le comique de situation lié à la personne du roi (« Je ne vous suis pas », confie-t-il à la jeune femme) manifestant sa gêne et craignant de transpirer, parce qu'il ignore qu'il est regardé par des téléspectateurs. Ses réactions privées tombent en somme, à son insu, dans le domaine public. Il devient en quelque sorte acteur malgré lui d'une publicité qu'il ne maîtrise pas.

Mais Ann pousse le jeu plus loin jusqu'à lui faire endosser un vrai rôle d'acteur pour qu'il se donne en spectacle. Le monologue d'Hamlet que Shahdov interprète en face de la caméra cachée, cadré en *plan américain fixe*, en forçant le trait et en ménageant les effets surtout du point de vue du volume de sa voix (on ne peut s'empêcher de songer aux discours d'Hynkel dans *The Great Dictator*) ne vaut pas pour lui-même mais pour les conséquences qu'il engendre. En effet, Chaplin donne à voir ce qu'est une image saisie par la télévision en direct. Alors que le roi met en scène son texte, un *fondus enchaînés* nous transporte dans la suite d'hôtel où Jaumier s'est endormi dans un fauteuil. La voix de

Shahdov déclamant assume la continuité des plans et conduit le spectateur, grâce aux savoirs construits précédemment, à comprendre que l'ambassadeur s'est endormi devant la télévision ouverte. Un *contrechamp* confirme cette hypothèse : le roi apparaît dans le cadre de la télé en *plan serré* dans le flux ininterrompu de son discours tandis que Jaumier, lui, est *filmé de dos, face à l'écran*. L'*alternance champ/contrechamp* saisit le réveil éberlué de Jaumier qui n'en croit pas ses yeux et ajuste ses lunettes pour vérifier la *Vérité* de l'image. Cette insistance à montrer l'aspect médusé du personnage indique clairement les effets fascinants de la télévision sur le spectateur d'autant qu'ici il s'agit d'une transmission directe de ce qui se passe ailleurs. Le roi acquiert alors un pouvoir d'ubiquité et d'immanence jamais acquis jusque là par le cinéma.

De plus, Chaplin renforce cette impression spectatorielle en insérant des plans qui actualisent le pouvoir efficient de la télé. Ainsi en va-t-il du second *fondus enchaînés* sur la source originelle télévisuelle, le studio de télé et son présentateur qui précise :

« Vous avez entendu Hamlet par S.M.I le roi Shahdov. » et il ajoute : « Nous rejoignons la Soirée Surprise de Ann Kay. »

Or, le plan suivant est *un plan buste* de trois quarts sur le couple Ann / Shahdov dans la grande salle à manger de Mme Cromwell.

Se pose alors la question cruciale de cette séquence et qui est forcément consubstantielle à la démarche de créateur de Chaplin. **Qui assume le relais de l'image ?** La télévision comme semble le suggérer habilement la phrase du présentateur ou le film qui déroule son histoire ? Chaplin à l'évidence entretient la confusion puisqu'il enchaîne immédiatement avec le second signal sonore qui indique le début d'un second spot publicitaire. Les plans consacrés à la diffusion de cette publicité sur le dentifrice « Oxytone » sont agencés sur le même patron que ceux du premier spot. Et la séquence s'achève sur un *fondus enchaînés* dans le studio de télévision où le présentateur conclut à l'intention des téléspectateurs :

« Pendant ces quatre vingt dix minutes, vous avez vu le roi Shahdov à la Soirée Surprise d'Ann Kay. »

Par cette intrication très habile de la télévision et du cinéma, par cette lucidité sur le devenir des images, je dirais même par cette mention temporelle des quatre vingt dix minutes fort proche des cent cinq minutes effectives du film, Chaplin ne pose-t-il pas déjà la question d'une forme d'art qui s'essouffle - le cinéma et ses contraintes lourdes d'écriture- tandis que s'invente une spontanéité débridée et audacieuse - la télévision et sa souplesse de réalisation - ? Mais peut-être y a-t-il encore davantage ? Cette idée que le film n'appartient plus seulement aux salles et aux grands écrans mais qu'il peut pénétrer sans rupture et sans altération majeure dans l'intimité du salon sur un petit écran. Chaplin aurait-il pressenti que les générations d'après-guerre découvriraient ses « Charlot » et son génie sur ce support révolutionnaire ? C'est en tout cas de cette manière que Shahdov découvre le pot aux roses : à son retour à l'hôtel, Jaumier lui apprend sa prestation à la télévision « Après votre refus catégorique de paraître à la télévision vous voir réciter Hamlet ! » Le roi immédiatement s'en veut : « Je suis un idiot. Ils avaient des caméras cachées ! ». Mais Chaplin montre dans les plans suivants que c'est la télévision qui lui apporte désormais la notoriété et qui fait de lui une star. « Nous vous avons vu à la télé. » lui dit-on et il signe des autographes.

Chaplin insiste d'ailleurs sur cet aspect en montrant tous les contrats publicitaires qu'on propose au roi par la suite : le collyre Juniper lui offre 5000 dollars, les fromages de la Couronne 10 000, le whisky Couronne royale 50 000 dollars. Le champ sonore est envahi par des sonneries de téléphone incessantes et des allées et venues de publicitaires. Si au début Shahdov refuse, par la suite deux choses le poussent à accepter. D'une part une remarque judicieuse de Jaumier qui renvoie à cette perception des transformations du monde des années 50 : « Le monde évolue, des valeurs changeantes. » et la ruine imminente du king. En cela il rappelle les vieux réflexes de survie de Charlot, récupérant au fond de la corbeille le chèque déchiré pour le recoller comme le tramp ramassait autrefois les mégots de cigare. En outre, faire accepter à son personnage de tourner pour les spots publicitaires engage Chaplin dans un point de vue critique sur les procédés employés et donne au film une portée documentaire inattendue.

*** La quatrième séquence : réalisation d'un spot dans les studios de télévision**

Il est intéressant de découvrir par quelques plans le studio de tournage : la régie, l'emplacement de la caméra avec son technicien, le décor du plateau. L'espace est réduit par rapport à ceux que le cinéma affectionne. Au moment des prises, deux en tout : un essai pour rien et une seule prise effective - on peut bien évidemment mesurer ici l'écart considérable entre le travail du cinéaste, de Chaplin en particulier qui multipliait les prises et l'extrême simplicité des moyens télévisuels mis en œuvre - Shahdov ne peut s'empêcher d'assumer la direction des opérations. Cette main mise autoritaire sur la manière de réaliser n'est pas sans faire songer à ce qu'ont fait certains cinéastes par la suite en prenant en charge la réalisation de certaines pubs. Or, qu'est-ce qui va triompher dans cette nouvelle forme de fabrication des images ? Le gag involontaire du roi qui s'étouffe avec le Whisky. « Ca marche. Ils en veulent tous. Shell, Imperial Tobacco, le Thé Lipton » vient lui annoncer Ann Kay. « Dicter vos conditions ». C'est comme si de retour en Amérique « ce roi déchu » du cinéma réussissait comme à ses débuts à conquérir le public américain avec les moyens nouveaux de 1950, la télévision. Belle revanche de Charlot / Chaplin avec ce succès : « C'est le plus grand éclat de rire de la télévision. On croit que c'était voulu » lui clame Ann d'un air triomphant.

Et on revient en somme à la question qui a toujours hanté le cinéaste : comment fait-on rire le public ? Le roi s'exclame : « Je ne comprends rien ». Peut-être parce qu'il découvre à son grand étonnement la future rivale du cinéma auprès du public friand d'images et de drôlerie. Et Chaplin en montre les retombées jusque dans la rue new-yorkaise. Le tramp qui errait autrefois sur les trottoirs de la ville hostile, petite silhouette insignifiante, toujours aux aguets, triomphe aujourd'hui sur les murs de la ville. Un plan d'ensemble en plongée sur Time Square (temple de la comédie musicale américaine) dévoile d'immenses affiches du king rendu célèbre par « Royal Crown Whisky ». Scandaleuse provocation de Chaplin qui s'affiche roi de la pub sur une des avenues les plus fameuses du New York artiste alors qu'il est interdit de séjour aux Etats-Unis ! Insolente vengeance doublement médiatique - cinématographique et télévisuelle - qui va déchaîner la critique au moment où il est tombé dans l'oubli !

*** La cinquième séquence : la télévision permet une autre approche du réel que le cinéma.**

Chaplin a également vu juste dans l'exploitation que l'on pouvait faire de ce moyen de capter et de diffuser les images. Analysons la séquence où Rupert, l'enfant rebelle et Shadov jouent aux dames dans la suite à l'hôtel.

Un *panoramique gauche/droite* nous conduit de la table de jeu à l'écran de télévision de la pièce. Le présentateur est le même que celui présent dans la troisième séquence. La *voix in*, déjà connue puisque c'est elle qui donne les nouvelles, annonce :

« Nous vous présentons un reportage sur les travaux du comité des Activités anti-américaines depuis l'immeuble fédéral de New York . »



Un *fondus enchaînés* nous transporte dans la salle où se tient ce comité. Les caméras de télévision (KXPA) sont partout et se déplacent constamment dans l'espace. Ce sont elles qui assurent la retransmission télé en direct. Ainsi Chaplin montre comment nous pouvons assister, comme si nous y étions aux interrogatoires de la Commission. Ainsi découvrons-nous pour la première fois M. et Mme Macabee, les parents de Rupert. Le plan qui isole M. Macabee le cadre en *plan moyen (camera frontale)* tandis que deux autres caméras *l'encadrent*. Ce dispositif enserme le personnage dans un prisme médiatique qui le soumet inexorablement au regard d'autrui et du même coup l'isole. Le *contrechamp* est très révélateur puisqu'il nous ramènent en *montage cut* sur les figures de Rupert et Shadov qui se sont arrêtées de jouer et qui regardent intensément l'écran, surtout l'enfant cadré dans le plan suivant en *gros plan*. La retransmission instaure dans l'image un cruel face à face entre le père et le fils où chacun ignore l'autre. La télévision est alors un révélateur terrible puisque l'enfant en direct apprend la condamnation de son père. Chaplin met en évidence l'étonnant pouvoir de cette technique puisque, contrairement à un spectateur de cinéma, les conditions de réception se font dans la sphère privée et sur le mode de la confidence. La sensibilité de l'enfant ne résiste pas à une telle « manipulation » mentale.

Chaplin pointe également la facilité avec laquelle on sélectionne les informations et l'on prépare un scoop. Un deuxième *fondus enchaînés* nous situe dans le studio de télévision que nous connaissons déjà et nous montre les journalistes à l'œuvre alors que la pendule affiche cinq heures moins quelques minutes. Le soin qu'apporte Chaplin dans le montage de ces scènes est une façon de cerner au plus près les mécanismes nouveaux qui sont mis en place par la télévision pour défier les lois de l'espace et du temps.

*** La sixième séquence : la manipulation de l'information**

Nous sommes à nouveau à l'hôtel au moment de l'heure du thé. Le lien avec les plans précédents se fait sur l'heure : « 5 heures, allumez le poste pour les nouvelles » demande

Shahdov à Jaumier. D'une part, le spectateur qui en sait plus que les deux personnages s'attend à entendre la révélation du scoop ; d'autre part la place du téléviseur dans la pièce en dit long sur son importance dans la vie quotidienne. En effet, il est face à la table où l'on prend les collations et caché à l'intérieur d'une fausse bibliothèque de style anglais. Autant dire qu'il symbolise la nouvelle culture de demain en lieu et place de l'ancienne qui n'est aujourd'hui qu'un trompe-l'œil. La voix in, alors que sont cadrés le roi et l'ambassadeur à l'écoute et inquiets, distille le message suivant :

« Bonjour, M. et Mme Amérique et tous les navires en mer. Rupert Macabee fils des instituteurs inculpés d'outrage au Congrès a été retrouvé au Ritz où il se cachait. Des révélations sensationnelles mettraient en cause un roi à la solde des communistes démasquant le plus fantastique réseau international d'espionnage atomique. »

Un *contrechamp* est réalisé sur le présentateur et l'écran tandis que la voix in ajoute : « En liaison avec nos agents, je suis sur la piste qui livrera ces conspirateurs à la justice. »

Sur ces mots, le roi furieux s'écrie : « Eteignez ! »

Par cette séquence, l'ultime consacrée à la télévision, Chaplin dénonce avec virulence l'emploi spécieux qui est fait de ce média. Dans les ultimes pages de *My Autobiography* il nous met en garde : « *Nous devenons les victimes des conditionnements des âmes, des sanctions et des permissions.* » Ici, le journaliste se substitue à la justice et le cinéaste montre très clairement que l'Etat américain se sert de son pouvoir pour asseoir ses positions et pour accroître ses moyens de pression. Cet engagement politique de Chaplin, ce besoin de revanche que nous avons déjà mentionné s'enracinent fortement dans la critique politique des Etats-Unis qui tient une place fondamentale dans *A King in New York*.

c) La diatribe politique

Chaplin explique sa position personnelle ¹⁴⁹ : « *Des amis m'ont demandé comment j'en suis arrivé à m'attirer une pareille hostilité des Américains. Mon grand péché fut, et est toujours d'être un non-conformiste. Bien que je ne sois pas communiste, j'ai refusé de suivre le mouvement en les détestant. [...]* » En outre il redoute les excès de zèle : « *De pareils super-patriotes pourraient bien être des cellules capables de faire de l'Amérique un Etat fasciste.* » [...] « *Ensuite, j'étais hostile à la Commission des activités anti-américaines : un titre malhonnête pour commencer, assez élastique pour permettre d'étouffer la voix de tout citoyen américain dont l'opinion n'est pas celle de la majorité.* »

Déjà dans les courts métrages Charlot défiait les autorités. Mais alors il luttait physiquement contre les cops, prenait la défense de plus faible que lui, tentait d'aider les plus démunis, se trouvait malgré lui en tête de manifestations ouvrières et dénonçait par son attitude ludique et réfractaire les aliénations diverses de la société. Au moment de ses premiers films parlants c'est son discours qui prend le relais pour défendre la paix civile et combattre les iniquités. Dans *A King in New York*, Chaplin va beaucoup plus loin. Ce n'est

¹⁴⁹ Ch. Chaplin, *My Autobiography*, éd. R. Laffont, Lausanne 1964, p. 459-460.

plus Charlot, la créature qui revendique avec la faiblesse de ses moyens physiques ou au moyen de propos embryonnaires mais bien l'homme Chaplin qui prend sa revanche sur une Amérique qui l'a inquiété et lui a interdit son territoire. L'engagement est fort et Rupert et Shahdov combattent des entités, s'attaquent idéologiquement aux problèmes. La parole est essentiellement déléguée à l'enfant qui stigmatise la société américaine et le maccarthysme tandis que Shahdov semble appelé à un rôle plus flou.

Que penser pourtant de ces longues séquences qui constituent une part importante de l'écriture du film ? Nous pouvons faire immédiatement un distinguo entre celles où l'enfant s'approprie totalement la parole (au nombre de deux) et celles où Shahdov adopte une certaine attitude critique ou provocatrice. Les premières sont particulièrement indigestes et confuses, alourdies par une didactique idéologique très approximative où les notions politiques et économiques sont vraiment sujettes à caution. Et même si l'on peut accorder à certaines répliques dans la première séquence une valeur de revanche que Chaplin est en train de prendre contre l'Amérique telles que : « *Si on ne pense pas comme eux, plus de passeport ! Sortir d'un pays c'est s'évader de prison ! Entrer dans un pays, passer par le chas d'une aiguille ! C'est un scandale ! En cet âge de l'atome et de la vitesse, nous sommes enfermés par nos passeports !* » , il n'en reste pas moins que la logorrhée verbale de Rupert (avec un jeu d'acteur maladroit parce que répétitif) tue la perception de l'image. Le filmage en *plan fixe* est vite pesant et Chaplin a dû sentir le risque d'une telle entreprise car il modifie progressivement le montage.

En effet, il alterne des plans sur les autres enfants de l'école en multipliant les gags comme au temps du muet (nous reviendrons sur cette idée importante dans la partie qui suit), ce qui redonne du rythme et réactive le comique de situation. La deuxième séquence est plus intéressante parce qu'elle pose directement le problème de la Commission des activités anti-américaines. C'est celle où Rupert se présente comme le neveu du roi aux trois membres de la Commission atomique. Chaplin reporte sur les propos échangés à la fois son ironie, son amertume et ses plus fortes désillusions. Il ne peut accepter d'avoir été trahi et abandonné par les Etats-Unis. Retenons quelques phrases significatives :

« On dirait un vrai petit Américain. Votre père veut vous donner une éducation américaine » avancent avec autosuffisance les membres de la Commission.

A quoi leur répond Rupert avec violence. Médusé par les paroles du gamin, l'un d'entre eux stupide et hébété est cadré avec insistance. Ce plan renforce la critique de Chaplin d'autant qu'il s'accompagne d'un échange très vif avec un autre des membres « Mon père est venu en Amérique pour éclairer ses idées. Il rêvait du pays de la Liberté. Mais cette liberté est menacée. Des commissions enquêtent sur les pensées des gens et ceux qui ont le courage de résister perdent leur travail et crèvent de faim. Condamnés sans procès. C'est une injure à la justice qui interdit à l'Etat de priver quiconque sans procès de sa vie ou de sa liberté de parole. »

Le *contrechamp* sur l'un des hommes de la Commission est révélateur

« Ces enquêtes sont nécessaires lorsque notre sécurité est menacée. - Avec la bombe H, il n'y a pas de sécurité ! - Vous parlez comme un communiste ! - Pas de sécurité sans coopération mondiale ; - Si vous étiez plus âgé, j'irais vous dénoncer. »

On ne peut être plus clair dans l'engagement politique : cette fois-ci les mots sont lâchés et renvoient directement à la propre situation de Chaplin. Il se sert donc du cinéma comme une tribune où il revendique sa liberté d'expression, lui qui s'est enfui des Etats-Unis dans la peur d'être poursuivi et d'être privé de ses droits et de ses biens. En somme Charlot était marginal par son comportement, son non-conformisme dans l'action ; Chaplin l'est par ses prises de position et par ses réalisations souvent décalées par rapport à l'époque.

Shahdov semble dévolu à cette fonction lorsqu'il se trouve confronté à des situations qui demandent d'afficher ses points de vue. Dans la séquence d'arrivée du roi sur le sol américain, Chaplin tisse un discours à l'ironie sous-jacente, un jeu d'acteur en contrepoint des propos et des plans qui cadrent celui-ci dans un protocole rigoureusement orchestré dont celui sur le contrôle de l'immigration, ce qui construit immédiatement une critique fine :

« Je suis ému par cette chaleureuse hospitalité. Cette grande nation a déjà montré sa noble générosité à ceux qui cherchent refuge contre la tyrannie. »

Toutefois la séquence la plus pertinente du film et la plus efficace est celle où Shahdov est contraint d'aller témoigner à la Commission des activités anti-américaines. Au préalable, son avocat le met en garde de ne signer aucun papier de manière à ne pas « être cité à comparaître ». Or Chaplin bâtit tous les plans sur des enchaînements fortuits de circonstances : la signature du papier de comparution au milieu des autographes, le gag du tuyau à incendie et les conséquences inattendues qui en découlent au moment de l'interrogatoire. Revenons sur le détail de quelques plans.

Ceux qui concernent la mise en place du gag dans l'ascenseur où Shahdov glisse son doigt dans l'embout du tuyau à incendie sont élaborés dans une optique de film muet : *multiplication des points de vue* qui montrent la situation inextricable dans laquelle se trouve le roi, musique des vieux courts métrages, impossibilité à résoudre le problème dans l'instant. Les mécanismes du rire sont mis en place et d'emblée la convocation à la Commission des activités anti-américaines est traitée sur le mode de la dérision.

*** L'arrivée au palais**

plan 1 : la montée des marches est filmée en *plan d'ensemble* en *contre-plongée* ce qui met en relief le comique de situation. Shahdov en tête grim pant avec son long tuyau suivi par son avocat pataud qui chute.

plan 2 : l'entrée dans le hall. La caméra a *changé d'axe* et filme le roi en *travelling latéral*, franchissant la porte en glissant sur un pied, comme dans ses fameux virages du temps du muet et reprenant sa course affolée tandis qu'une voix hors-champ appelle : « Igor Shahdov d'Estrovie. »

plan 3 : Le *raccord* se fait *dans le mouvement*. Le roi fait irruption dans la salle et se précipite à la barre en criant : « Ici ». Le *foyer de la perception* se situe à mi-chemin entre le public et le tribunal, plaçant ainsi le roi dans une situation intermédiaire où il est d'abord considéré pour lui-même. Les membres de la Commission sont dans la *profondeur de champ*. Shahdov est filmé de dos.

« Levez la main droite. Jurez de dire la vérité, toute la vérité. »

Le spectateur omniscient, qui connaît la situation burlesque, pressent le rire. En effet, avec effort, le roi brandit la main droite prolongée de la lance à incendie. Les rires fusent de la salle.

Mais Chaplin ne s'en tient pas là et renforce le gag. Il va jusqu'au bout de la dérision pour donner au rire sa pleine fonction critique.

plan 4 : Par un *montage cut*, nous nous retrouvons dans le hall d'entrée. Les policiers apercevant le tuyau déroulé s'écrient : « Un incendie ! Déclenchez l'alarme ! »

plan 5 : Le *montage alterné* nous ramène à Shahdov cadré *de face* à la barre. Une voix d'un membre de la Commission s'exclame : « Quelle pitrerie ! »

Shahdov réplique : « **Excusez-moi, j'ai dû apporter la lance avec moi.** »

plan 6 : Les policiers rajustent le tuyau à un autre.

plan 7 : *Plan d'ensemble* sur la salle. Le roi essaie d'enlever la lance.

« Le Comité vous inculpe d'outrage au Congrès » « Ce n'est pas chic de votre part » , répond naïvement Shahdov.

Plan 8 : Plan américain serré sur le roi. La pression est brutale dans le tuyau, l'eau jaillit. et il se trouve déséquilibré.

plan 9 : *Contrechamp* sur le tribunal : la lance arrose copieusement les membres de la Commission. On ne peut s'empêcher de penser au film muet de 1915 *A Night in the Show* qui use du même gag lorsque Chaplin veut annihiler ce qu'il n'aime pas.

plan 10 : Le *montage cut* entraîne un *changement d'axe* de la caméra. L'avocat est filmé en *plan moyen* dans l'encadrement d'une porte. Son interpellation brutale entraîne un *contrechamp* sur Shahdov.

Plan 11 : Mimant le déséquilibre sous la pression du jet, il l'arrose abondamment.

Très paradoxalement un *fondus enchaînés* sur une rotative débite les journaux. La manchette du premier : « Shahdov, témoin amical » et la manchette du second : « Le roi lavé des accusations de la Commission. » mettent curieusement fin à l'interrogatoire.

Suit la *fermeture au noir* qui clôt la séquence.

Il nous apparaît clairement que, dans ce type de prestation pour contester la politique américaine dirigée par les impératifs inquisiteurs du Maccarthysme et pour s'insurger contre les iniquités, les numéros burlesques de Shahdov ont bien plus de poids et pertinence cinématographique que les discours ampoulés et indigestes de Rupert. L'efficacité du procédé ne joue pas seulement sur le plan critique -Chaplin déjoue par le rire et le ridicule les menaces gouvernementales - mais sur le plan de l'écriture cinématographique. Alors que les scènes consacrées à la diatribe politique de Rupert étaient pauvres sur le plan filmique - longs cadrages en plans fixes sans originalité, jeu stéréotypé de l'enfant -, celles où évoluent Shahdov retrouvent la légèreté, l'aisance, la fluidité rythmique des anciens courts métrages. La variété des plans, l'utilisation du montage cut, le travail sur la bande son et la violence de l'image contestataire instaurent une vraie transgression des lois de la bienséance et donnent à voir une vraie révolte de l'individu contre le système qui tente de l'aliéner, d'autant que le spectateur n'a pas oublié que le spectacle était désormais relayé par les canaux télévisuels présents dans la salle

d'audience. Par ce souci de désencadrer ce que les autorités veulent "cadrer", de désaxer ce que l'Etat veut mettre dans l'axe de la pensée dominante, Chaplin dans *A King in New York* aurait-il le souci de renouer avec ce qui faisait la gloire des films de "Charlot" ?

2 - *A King in New York*. Charlot dans l'ombre de Shahdov.

Dans cet avant dernier film nous pouvons affirmer que Chaplin, sans pour autant revenir au persona de Charlot, retrouve la veine féconde des gags des réalisations du muet. Et un spectateur amateur des "films de Charlot" retrouve avec bonheur le sel de la comédie burlesque et la puissance désopilante du rire bon enfant. C'est par là que *A King in New York*, pour nous, signe sa réussite. Face à une Amérique qui le boude, Chaplin est encore capable de lui faire la nique en bâtissant son écriture filmique sur ce qui a fait autrefois sa gloire.

* Une comédie burlesque

De nombreux gags sont élaborés pour fonder un comique dynamique et pétulant. Le premier apparaît dans la séquence au Cuba-Club. Shahdov oppose au bruit et à la cacophonie du monde moderne, qui à l'évidence, empêche la communication entre les hommes une scène du cinéma muet. Il retrouve le mime pour commander son repas rappelant ainsi les vieilles scènes d'autrefois et dénonçant en creux l'inefficacité de la parole quand celle-ci est couverte par le tintamarre. Dans la scène de la salle de bain avec Ann Kay, il utilise les moyens des meilleurs slapsticks pour jouer au voyeur : le regard par effraction par le trou de la serrure, un montage des plans qui organisent la lutte attendue avec son ambassadeur pour avoir la primeur du regard, Shadhov / Charlot gagnant la partie. Comme autrefois, il traduit ses émotions par des actions disproportionnées : sa chute tout habillé dans la baignoire de la belle, sa précipitation à séduire en accumulant les maladresses. Il n'a rien perdu de la verdeur de Charlot. Ainsi en va-t-il de la scène magnifique où emporté par le coup de foudre qu'il vient d'éprouver pour la jeune Ann, il s'élance en dansant dans l'espace de sa salle de bains. Il danse avec la même élégance que dans *Sunnyside* sur une musique fort proche de celles qui étaient jouées sur le piano des salles des années du muet. son élan virevoltant l'entraîne comme autrefois dans une chute spectaculaire, ici tout habillé dans sa baignoire (comme dans *Pay Day*, mais pour d'autres raisons.).

Au cours du dîner chez Mrs Cromwell, Shahdov ne cesse de faire allusion dans ses comportements à Charlot. D'abord, l'art de mimer systématiquement les situations qu'il ne comprend pas au moment de la diffusion des spots publicitaires de Ann Kay), ce qui fait de lui un personnage résolument comique. Ensuite lorsqu'il accepte de jouer Hamlet, il renoue avec la dérision de jadis, se moquant des drames historiques et cassant son propre récitatif tragique. Par exemple, par un gros plan cadrant sa main qui plonge dans une assiette de purée ou par ses écarts de ton provoquant la panique des domestiques et la chute fracassante des plats. Enfin quand il illustre la publicité du dentifrice en prenant à table Mrs Cromwell comme patiente, lui coinçant la bouche avec les ustensiles qui se trouvent sur la table. On songe évidemment à *Laughing Gas* (1914) où Charlot apprenti dentiste se divertissait aux dépens des clients.

Nous avons précédemment mentionné les réflexes de survie du king évoquant ceux du Charlot pauvre et aux abois. Récupérer le chèque de Mrs Cromwell quand il ne lui reste plus que quelques dollars en poche ou accepter les contrats juteux de la publicité rappellent ce sens de l'opportunité qu'avait Charlot, cette aptitude à être du côté de la vie et à ne jamais se laisser abattre. Il y a chez Shahdov cet appétit de vivre, cette énergie, ce sens de la dépense physique qui étaient la caractéristique de Charlot. Son pacte avec la modernité se déroule sur le mode ludique comme autrefois. Il réalise à sa mode les spots publicitaires et l'avatar de la chirurgie esthétique est une autre façon de revendiquer son identité de clown, même vieilli (Calvero n'a pas joué à visage découvert pour rien dans le précédent film ; à quoi bon tricher aujourd'hui ?). Si l'on se réfère justement à la scène du cabaret où il se trouve en compagnie d'Ann, elle est construite pour redonner sa vraie dimension, son authenticité au personnage. Au début de la séquence, Shahdov est figé voire paralysé par son opération esthétique. Mais il fait de ce handicap provisoire la source même de son comique, prouvant par là que l'on ne pourra jamais condamner au sérieux celui par qui le rire arrive. Or, que choisit-il pour débrider non seulement au sens propre son visage rendu sinistre, condamné à boire à la paille et à l'interdiction de rire, mais aussi pour débrider les tensions de la scène ? Certains critiques lui ont reproché de ressortir un vieux numéro comique irrecevable dans un cabaret des années 50. Cela n'a aucune importance pour Chaplin. Ce n'est pas pour cela que le numéro de tartes à la crème est retenu et qui évoque évidemment les plus vieux slapsticks des premiers films muets (comme *Work* 1915, par exemple). Face à la stupidité d'un monde qui prive l'individu de sa propre image, il veut activer le rire dans sa forme la plus primitive, celle qui communique l'hilarité immédiate, celle tout simplement qui a d'abord des effets physiques sur l'individu. Chaplin ne veut pas en somme se priver de cette innocence là, la première forme sans doute que les enfants connaissent. Charlot est là, qui guette le moment où l'enveloppe artificielle de Shahdov craquera, comme symbolique de ce qui guide l'homme dans le social. Par le jeu du champ/contrechamp le spectateur participe à cette libération du roi qui retrouve, par le rire, son expression originelle. Finalement il éclate de rire et dit à Ann : « Ca s'est décousu ! » C'est une autre façon pour Shahdov comme pour Charlot de refuser les aliénations de la modernité.

Remarquable à cet égard et dans la pure lignée charlotienne le gag filé qu'il met en œuvre pour montrer également comment on peut échapper de façon ludique aux inquisitions qui assaillent l'individu. Il débute à l'hôtel où, comme par le passé, la créature, ici Shahdov se sent traqué. Des plans de slapsticks se succèdent sur un rythme effréné. On retrouve alors chez le roi cette propension à l'énergie et à l'art du déplacement qui étaient l'apanage de Charlot. Alors qu'il se sent poursuivi par un homme aux lunettes noires, il se précipite vers l'ascenseur pour finalement s'élancer vers l'escalier. S'engage comme au bon vieux temps une course poursuite endiablée avec les face à face imprévus, les tours dans la porte à tambour avec la chute désopilante : l'homme menaçant n'est qu'un modeste chasseur d'autographe ! En revanche, c'est au moment où il s'y attend le moins, comme Charlot qui se heurtait inopinément au flic, qu'il signe au milieu des admirateurs sa citation à comparaître. Chaplin a su préserver cette naïveté et cette fraîcheur pour montrer qu'en dépit du temps passé et de sa vieillesse, le king garde ses réactions bon enfant face à un monde cruel par rapport auquel, une fois de plus, il se sent décalé. Comment ne pas songer à Charlot ?

C'est encore plus évident dans la séquence de l'ascenseur où plan après plan-Chaplin travaille constamment sur les changements d'axe de la caméra et les variations de points de vue- Shahdov s'empêtré de plus en plus dans la lance à incendie. Splendide saucissonnage du roi déchu qui triomphe ici dans l'art de faire rire ! Comme dans les films muets la tuyau des pompiers sera utilisé à d'autres fins qu'utilitaires. Son transport incongru à la Commission des activités anti-américaines est une insolente métaphore : son jet puissant qui arrose les inquisiteurs, les débarbouille, est une manière expéditive et efficace de nettoyer l'Amérique de ce qui la salit politiquement. La parole ne vaut rien contre un pouvoir qui vous écrase et vous ôte la liberté d'expression. Le King / Charlot sait une fois de plus que seul l'absurde a raison de l'imbécillité et que le rire reste une arme sûre pour asséner la plus virulente des critiques. De ce point de vue je ne partage pas du tout la position de P. Leprohon¹⁵⁰ qui ne voit dans ces retours aux gags « *des effets comiques [...] lourds, insistants et hors de propos.* »

En outre, il me semble que Chaplin suggère bien que, dans un univers qui se voudra uniquement régi par la parole castratrice et conforme, par la lourdeur institutionnelle et l'absence de fantaisie, le rire même le plus primitif aura toujours la part belle et salvatrice. Ainsi lorsque Shahdov se rend à l'école, on peut se demander si Charlot n'est pas passé dans ces gamins espiègles qui passent le plus clair de leur temps à faire des niches et à se détourner de leurs activités. L'esprit d'enfance n'est-il pas dans cette facilité à se rire de tout ? Les enfants lancent des boulettes comme Charlot tirait les barbes des messieurs sérieux.

On peut, comme d'aucuns, trouver ces ressources simples et loin de la modernité. Pour ma part, je pense que Chaplin a fondamentalement compris les mécanismes du burlesque et qu'ils seront toujours opératoires au sein même de la sophistication. C'est précisément ce qui fait la force et la particularité de *A King in New York* que je considère comme un grand film. Presque au bout du cheminement cinématographique de Chaplin, il possède cette lucidité sur l'avenir du cinéma qui devra inévitablement composer avec la télévision et les enjeux de l'industrie moderne. Car le cinéma est un art industriel qui nécessite beaucoup d'argent. Mais il pose aussi un regard ambigu sur la modernité où le king est à mi-chemin entre les séductions des temps modernes et la nostalgie des origines. Shahdov est dans cette réalisation à l'épreuve de sa propre image mais à aucun moment il n'est l'ombre de lui-même. Et, à ce titre, il ne fait l'économie de rien : ni de ses engagements, ni de ses conceptions artistiques, ni de Charlot.

Et il sait fondamentalement qu'il signifie là un cinéma qui n'aura plus cours : le goût des années 50 se situe ailleurs. Il sait aussi qu'il est fini sur la place mondiale. Le mot qui clôt le film : « *Finis* » et non « *The end* » est à cet égard symbolique. En latin, ce terme signifie d'abord « la limite », ensuite « le degré suprême », « le sommet », voire « le but » de toute entreprise. *A King in New York* est certainement porteur des limites de son écriture cinématographique dont Chaplin fait l'épreuve mais aussi de la conscience douloureuse que le but est atteint, qu'il n'y a sans doute plus rien à écrire. Les derniers propos échangés avec Ann Kay sont eux aussi révélateurs de cette réalité.

« Pourquoi ne restez-vous pas ? demande Ann à Shahdov. - Tout est trop fou ici.

¹⁵⁰ P. Leprohon, *op. cit.*, p.366 à 370

- Ne jugez pas sur aujourd'hui. Ce n'est qu'un moment. Ce sera bientôt passé. - Sans doute mais j'attendrai en Europe. - Mais vous êtes l'homme le plus populaire d'Amérique. - C'est tout vu. Je retourne en Europe. »

Si le roi veut revenir en Europe c'est qu'il n'ignore pas le sens de l'histoire et de ses évolutions. Au début du film, il a perdu son trône pour avoir fait fi des changements de mentalités. Le cinéma n'a plus besoin de lui et la sagesse lui conseille de mettre un terme à une aventure de presque un demi-siècle. Le dernier plan du film est lourd de sens : le point de vue en plongée sur cet avion qui survole New York en emportant le roi sans aucun commentaire mais accompagné d'une musique de finale de cérémonie renvoie à un regard omniscient et froid. Celui d'un Olympe qui regarde le spectacle du monde avec l'indifférence des Dieux qui ont cessé d'être adulés. Shahdov est désormais cette ombre discrète qui survole le ciel américain : il a rejoint l'Olympe des dieux déchus ou détrônés par le Siècle.

La carrière de Chaplin aurait pu s'arrêter là mais, dix ans plus tard et pour la dernière fois il réalise *A Countess from Hong Kong* (1967). Quelle place ce film peut-il occuper dans notre questionnement sur la place de Charlot ?

3 - A Countess from Hong Kong. La farouche volonté d'être.

Trente ans de gestation pour faire naître ce film depuis le jour où il rencontre en 1921 la chanteuse et danseuse Moussia Sodskaïa émigrée russe à Paris, depuis le voyage de 1936 en Extrême-Orient où il avait imaginé un script d'une histoire de comtesse à Shanghai, cela mêlé aux souvenirs de 1931-1932 avec Mary Reeves et qui avait donné lieu au script de *Stowaway* (*Le Passager clandestin*). C'était comme si la formidable dépense charlotienne d'autrefois se transmettait frénétiquement au réalisateur de 77 ans pour créer encore et toujours. Comme il l'avait dit jadis à Cocteau lors de son voyage à Shanghai :

« Je peux mourir demain en me baignant. Moi je ne compte pas. Je n'existe pas. Il n'y a que le papier qui existe et qui compte. »

Il voulait encore faire ce film et il le fit mettant l'accent sur de nouvelles exigences cinématographiques ¹⁵¹ :

« C'est la première fois que je vais mettre des personnages absolument authentiques dans des situations irréelles et incohérentes. Je veux créer quelque chose d'insolite, de différent de tout ce que j'ai signé jusqu'ici. Il me semble bien plus cocasse de faire une comédie se déroulant dans un univers réel, historique même, plutôt que de l'inventer de toutes pièces. »

En dépit de ce qu'il déclare, et après avoir rappelé le sort que la critique fit à ce film à sa sortie, nous nous interrogerons, et quoi qu'on en ait dit, sur les empreintes laissées par Charlot dans cette ultime création. Vers quelle écriture finalement Chaplin tend-il avec *La Comtesse* ?

a) Les critiques relatives au film et l'exception Rohmer

¹⁵¹ Conférence de presse de Chaplin tenue au Savoy Hôtel à Londres sur *La Comtesse de Hong Kong*.

Dans *L'Avant-Scène Cinéma*, dans le numéro 219/220 du 15 janvier 1979 consacré à un hommage à Charles Chaplin, Claude Beylie écrit un article intitulé *La Comtesse de Hong Kong* et la critique où il rassemble les nombreux jugements cinglants portés sur cette dernière création. Charles J. Maland, quant à lui, dans son ouvrage *Chaplin and American Culture* mentionnera les virulentes critiques anglo-saxonnes dont le film a fait l'objet. A l'évidence celui-ci a fait un « bide » spectaculaire à sa présentation en avant-première en Grande- Bretagne le 5 janvier 1967 au Carlton Theatre. Malheureusement les sorties successives entraîneront de violentes réactions de mépris et de dénigrement de l'œuvre. Pourtant, au milieu de timides défenses initiées par quelques quotidiens de la presse parisienne, seule l'étude de Rohmer sur *La Comtesse*, publiée en appendice de l'ouvrage d'A. Bazin¹⁵² est un magnifique éloge du film. Nous n'en retiendrons que deux aspects qui permettront d'orienter notre recherche. D'une part il l'analyse ainsi :

« *La Comtesse de Hong Kong* ne nous signale les inconvénients de notre condition que pour mieux affirmer leur insignifiance au regard du flot impétueux et serein de notre vitalité profonde qui disperse et noie dans ses hautes vagues tous les relents de nos petites misères. »

et d'autre part il évoque :

« *Une fantaisie qui n'a d'égale que celle du premier âge, une folie devant laquelle la raison adulte n'a pas de voix. »*

Deux points nous apparaissent comme essentiels dans cette approche rohmérienne du film : « *la vitalité profonde* » qui minimise « *les inconvénients de notre condition* » et vient finalement à bout de « *nos petites misères* » et « *la fantaisie* », « *la folie* » propres à l'innocence de l'enfance. Est-ce à dire qu'au bout de son cheminement cinématographique Chaplin aurait renoué des liens étroits mais subtils, tacites avec les « *Charlot* » de jadis ? Nous assisterions alors à cette dépense charlotienne en butte contre les vicissitudes de l'existence et les aléas du destin ? Nous retrouverions avec bonheur la dynamique burlesque au service de l'innocence rêveuse de Natascha et de Ogden ?

b) « Toute une écriture du burlesque muet »

C'est F. Bordat¹⁵³, à qui nous empruntons cette phrase, qui estime ce film sous cet angle-ci :

« *Je vois l'intérêt principal de La Comtesse de Hong Kong dans une sorte de pari cinématographique par lequel Chaplin, au terme de sa carrière, réintroduit dans le cinéma parlant d'aujourd'hui, non seulement un des avatars les plus ressemblants de Charlot (la comtesse elle-même, qui, jusque dans les rondeurs de Sophia Loren, ne fait guère que réincarner « Mam'zelle Charlot ») mais toute une écriture du burlesque muet. »*

Aussi bien le point de vue de Rohmer que celui plus réservé de F. Bordat nous invitent à examiner de près cette question, tant nous sommes nous-mêmes persuadés que la

¹⁵² A. Bazin et E. Rohmer, *Charlie Chaplin*, éd. Le Cerf, Paris, 1973, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1985.

¹⁵³ F. Bordat, *op. cit.*, p 178 à 180

valeur de ce film réside dans des orientations très personnelles de Chaplin.

* Le pacte de lecture avec le spectateur

Il est établi d'emblée suivant un protocole cinématographique particulièrement pertinent et donne au film son genre. Il est évident que si le spectateur refuse ce code initial, il ne peut ni saisir ni adhérer au point de vue voulu par son réalisateur (une bonne part des sévères critiques adressées au film au moment de sa sortie me paraissent relever d'un refus de signer au départ un certain pacte de lecture.) Examinons ce protocole.

Le « *prégénérique* » propose des images de ce qui pourrait être des rues de Hong Kong sur fond de musique chinoise appropriée avec l'inévitable bastringue pour marins où l'on s'offre, pour cinq dollars, un ticket de danse avec des comtesses russes. En 1933 déjà Malraux, dans *La Condition humaine*, évoquait ces claques chinois, rendez-vous des émigrés européens, où des personnages comme Clappique venait jouer leur destin.

Mais ce sujet là ne sera pas traité : la *surimpression du générique* sur les dernières images du dancing et la *fermeture au noir* inscrivent une rupture radicale avec ce qui suit. D'abord, un *plan large extérieur* présente un gros navire à quai dans un paysage portuaire désert. Un *deuxième plan* offre la vue d'une grande coursive parcourue par un personnage, un *troisième* le voit déambuler dans les espaces luxueux du navire, le *quatrième* enfin le filme *franchissant* la porte d'une spacieuse cabine. Quasiment la totalité du film, à l'exception des plans de fin, se déroulera à **huis clos** dans cet espace très circonscrit. A l'intérieur de la cabine, les premiers plans précisent le pacte de lecture et l'instaurent définitivement. Harvey, le personnage venu de l'extérieur, se saisit d'une paire de jumelles. Il est cadré *en plan taille* face au hublot, seule ouverture sur Hong Kong. Il regarde et commente : « Hong Kong ! tu te rends compte ? Je vois un chinois. » (...) « Regarde-moi ça, serrés comme des sardines. ».

Or, le spectateur est interdit de regard vers l'extérieur et le commentaire de Harvey est comique et d'une banalité renversante. Le propos de Chaplin est donc clair : ce n'est pas un film sur Hong Kong, ce n'est pas non plus un récit de voyage ni une histoire de relations entre la ville et le navire. L'espace du film sera le lieu privé de la cabine du milliardaire Ogden Mears dont il occupe le centre, bien calé dans son fauteuil, dès son apparition à l'écran. Le spectateur accepte donc ou non d'assister sur le mode du dépouillement et de l'économie de moyens à une comédie loufoque qui ne peut tirer ses effets burlesques que du choix du cadre restreint et quasi claustrophobe de la cabine (on se souvient par exemple de l'importance du jeu des portes, des cloisons, des cachettes de toutes sortes dans les courts métrages muets.) C'est l'acceptation de ce pacte de lecture qui permet au spectateur de se couler dans les lois du genre et de comprendre qu'en dépit de la couleur et du CinémaScope - tant décrié dans le film précédent par Shahdov - et malgré l'absence de Chaplin lui-même (deux très brèves apparitions comme steward) le burlesque est à l'œuvre, fondé sur la longue pratique du réalisateur.

* « Le péché de répétition »

Cette expression empruntée à A. Bazin pour qualifier Charlot nous semble parfaitement appropriée à ce que nous voulons démontrer à propos de *La Comtesse de Hong Kong*.

Tout d'abord l'introduction de la comtesse Natascha Alexandrov dans l'univers clos d'Ogden Mears l'apparente immédiatement au personnage de Charlot pour diverses raisons. Mais Chaplin opère de manière fine et allusive. Comme dans le film *The Immigrant* (1917), elle est une exilée à Hong Kong, sans ressources et elle va tenter l'aventure d'un nouvel exil vers les Etats-Unis en quête d'espoir et de vie meilleure. A l'image de *The Kid* (1921), très jeune elle s'est retrouvée, abandonnée à la rue, menant une vie triste et errante avant d'être recueillie par un homme mûr qui passait pour un gangster. Mais c'est le premier dialogue en tête-à-tête avec Ogden qui est de loin le plus révélateur de son appartenance au monde charlotien.

« Vous n'êtes pas loquace , lui dit Ogden - C'est vrai ? Excusez-moi. - J'aime les gens tranquilles. - Ils sont malins ou bêtes. - Vous faites partie des premiers. »

Quasiment muette dans ses premières relations avec le milliardaire, elle se montre aussitôt, comme il l'avait suggéré, pleine de ressources sur le plan de l'action, d'expédients de toutes sortes, rusée et obstinée dans ce qu'elle entreprend. Nous en avons une éclatante démonstration dans la façon dont se noue la situation comique. Elle s'immisce dans la vie d'Ogden sur le mode hérité de Charlot, en saisissant les opportunités, en jouant sur la plasticité du hasard et en provoquant les effets de surprise tant pour les protagonistes du film que pour le spectateur. Quant à Chaplin, il bâtit la situation cocasse qui facilitera le jeu burlesque. Ainsi, alors que le milliardaire se réveille vaseux de la nuit passée au cabaret, les plans s'enchaînent de manière à fragiliser le personnage. Harvey lui annonce que le navire est au large depuis « deux heures » ; Ogden enfermé dans son monde –l'espace luxueux de la cabine- désire prendre un bain. Il se montre alors en chaussettes et caleçon, un peignoir négligemment noué autour de la taille. Perçu dans son intimité qui le dépouille de son aura de magnat du pétrole, il sera d'autant plus saisi par l'apparition de Natascha dans son placard à vêtements. Elle jaillit de cette cachette comme le Charlot de jadis, à l'improviste, toujours avec le charme désarmant de l'innocence et l'imploration ingénue de l'instant. Ce face à face imprévu et grotesque renvoie à l'univers de la farce, celle qui se bâtit dans la fulgurance de l'invention abrupte mais qui se fonde toujours chez Chaplin sur une forme de désespérance universelle. La femme du placard est un « pauvre hère » certes, mais énergique et prête à tout pour combattre les « *incommodités de l'existence* ». Le corps, par son omniprésence et sa pétulance physique, vient défier le destin, aussi puissant soit-il, pour venir à bout « *des petites misères* ».

Or, cette obstination dans la lutte, passe comme dans les films muets, par « *le péché de répétition* ». Et il est à l'œuvre dès l'intrusion de Natascha dans la cabine puisqu'il lui faut se cacher de tous en tant que passagère clandestine, sans papiers. Dès lors nous aurons un jeu constant de coups de sonnettes, d'ouverture et de fermeture de portes impossible à réaliser si nous n'étions pas dans l'espace clos de la cabine, dans ce microcosme protégé et refermé sur lui-même qui redoute ce qui vient de l'extérieur. Le jeu comique tiendra dans cette nécessité du cache-cache des personnages, dans ses « *running gag* » comme au temps du muet, incessantes courses poursuites vécues en boucle entre le salon, la chambre, la salle de bain d'Ogden et tout ce qui peut servir de cachette dans la cabine. De ce point de vue, le jeu de Natascha correspond bien à ce que dit Bazin de la répétition : « *Contracter très vite une sorte de crampe mécanique, une habitude superficielle où s'évanouit la conscience de la cause initiale du mouvement.* » En

effet, durant une grande partie du film, elle agit aux stimuli sonores des portes par réflexe conditionné et, se précipiter pour disparaître aux yeux de l'intrus relève de l'automatisme.

L'instinct de conservation pousse Natascha à cette constance dans le comportement de fuite comme jadis Charlot. Nous retrouvons même une figure que Chaplin affectionnait particulièrement au temps du muet et qui était une caractéristique de son persona : celle où deux personnages dont Charlot se poursuivaient inlassablement sans que ce dernier parvînt à enrayer la mécanique et où il finissait par être attrapé. C'est la séquence du pyjama où Ogden ordonne à Natascha de l'enlever. Une course échevelée s'ensuit à travers la cabine avec une chute cocasse : elle finit par être saisie par lui mais c'est la manche trop longue qu'il arrache et qui lui reste dans les mains alors que la sonnette retentit et qu'une cohorte de journalistes fort distingués franchit la porte de sa cabine pour une interview. Le burlesque est à son comble : Natascha reste avec une défroque de pyjama dépenaillé, Ogden en porte l'emblème à la main alors qu'il est face aux journalistes et qu'il est lui-même en peignoir de bain et le cheveu en bataille. Chaplin redonne ici au slapstick sa portée comique et une valeur de contrepoint décapant dans un monde guindé, mondain et qui se prend décidément trop au sérieux !

* La Comtesse, un nouveau Charlot au miroir

Natascha, la pulpeuse comtesse à l'élégante robe blanche, devient un avatar de Charlot dès qu'elle endosse ce rôle de marginale, de passagère illicite. De la métamorphose physique se dégage une sorte de mimétisme troublant et émouvant. Alors qu'elle est face à son miroir et *cadrée de dos* dans sa robe du soir, un simple *fondus enchaînés* nous la présente dans le plan suivant dans un trop large pyjama jaune. Elle se retourne, face à la caméra, debout, et c'est un Charlot féminin qui flotte dans son costume et qui adopte sa dégainée en se déplaçant dans l'espace réduit de la chambre. Mais le mimétisme va plus loin : dans les allées et venues qui suivent où elle désire laisser son lit à Ogden, on retrouve en elle cette manière de se coucher qu'avait Charlot lorsqu'il se jetait sur une méchante paille. Dans l'obstination qu'elle développe à vouloir s'allonger sur ce sofa et la répétition de cette scène il y a également ce rappel du petit homme têtu que rien ni personne ne décourage. De même qu'elle déploiera toutes les ressources en son pouvoir pour obtenir ce qu'elle veut depuis le début : un passeport pour entrer aux Etats-Unis. Comme Charlot, elle aura toutes les audaces et mettra son énergie au service de son idéal.



Une autre scène burlesque évoque également *les gags du déguisement*. Lorsque Ogden lui achète des vêtements à la boutique du navire, tout est encore trop large pour elle ! L'énorme soutien-gorge qu'elle prend un malin plaisir à accrocher dans le dos, l'immense jupe verte et le vaste corsage. Seul le panama à ruban noir est ridiculement petit, suggérant alors l'étroitesse du melon de Charlot. Dans ce clin d'œil au costume du tramp d'autrefois nous voyons une Natascha qui, comme lui, préfère s'esclaffer pour défier le mauvais sort.

D'autres détails si discrets soient ils l'évoquent aussi avec tendresse : la comtesse respirant le bouquet de fleurs au petit matin, son plaisir devant le copieux petit déjeuner et sa délectation à consommer, son art de la mimique devant les situations saugrenues. Le plongeon magistral dans la mer est dans la lignée des évasions audacieuses : cet élan vers l'ailleurs est une nique de plus au destin qui voulait brimer l'être libre. Et dans cette sauvagessonne échouée sur la plage et qui grimpe dans l'arrière d'un camion qui passe, il y a quelque chose de la gamine effrontée de *Modern Times*, l'alter ego de Charlot. Alors, au fond vers quelle écriture tend Chaplin dans ce film qui fut si critiqué en son temps ?

c) La Comtesse de Hong Kong ou l'alliance secrète et indéfectible de Charlot / Chaplin

Pour ce dernier point, nous voudrions reprendre une critique que rapporte Claude Beylie dans *L'Avant-scène*. Il s'agit d'un éloge du film paru dans *Objectif*, une revue canadienne indépendante :

« Poignante et exemplaire méditation sur le destin, l'art, la modernité, la singularité de Chaplin. A la limite parfois de l'autocritique la plus implacable. Qui n'aime pas *A Countess from Hong Kong* prouve n'avoir jamais ressenti de Charlot que le plus superficiel...*A Countess* : tout Chaplin tel qu'en lui-même le livre un dépouillement extrême, son entité enfin découverte, sa vie et son image enfin dépassées. »

Il est en effet dans ce film un dépassement que nous voudrions expliquer avant de clore ce dernier chapitre. Quasiment dix ans se sont écoulés avant que Chaplin ne réalise ce quatre vingtième film et cette maturation donne à l'ultime production de l'œuvre un sens particulier. Contrairement à ce que beaucoup ont pu penser, nous ne croyons pas que *A Countess from Hong Kong* soit à rapprocher de *A Woman of Paris* (1923). D'aucuns se sont fondés sur l'absence de Chaplin dans cette réalisation-ci comme dans celle-là. Ceci paraît bien mince et la démarche de 1923 où il doit prouver qu'il sait faire du cinéma sans avoir recours à son personnage de Charlot n'est en rien comparable à celle de 1967 où sa réputation n'est plus à faire quelles que soient les critiques qui aient pu juger son film de 1957.

Qu'est-ce qui fait alors la spécificité de cette œuvre et la valeur de son écriture ? Le travail du réalisateur a consisté à **faire du Chaplin** ce qui explique ses choix cinématographiques. Il le dit lui-même : « *Mettre des personnages absolument authentiques dans des situations irréelles et incohérentes* ». Ainsi en est-il de la comtesse déchue, qui émigre pour un mieux être et d'un magnat du pétrole en quête de bonheur. La situation, elle, relève du pur comique : un huis clos sur un navire en haute mer où, solitaires les destins s'entrechoquent. La caution du personnage mythique de jadis n'est plus nécessaire pour aborder et résoudre les contradictions de la condition humaine. Les personnages sauront porter à eux seuls le poids du destin, le défier et faire entendre la philosophie et la sensibilité chapliniennes. C'est cela ressentir Charlot en profondeur parce que Chaplin a su le rendre éminemment présent dans l'absence. Comment se fonde, au terme de ce cheminement cinématographique, cette alliance secrète et indéfectible de la créature et de son créateur ?

Pour un amateur de Chaplin, il ne fait aucun doute que *A Countess from Hong Kong*

inscrit en creux, par petites touches discrètes mais pertinentes, une multitude de traits qui appartiennent aux films d'autrefois, de 1914 à 1957. La musique, qu'il a composée une fois de plus, prolonge également celle des longs métrages, par son infinie douceur et sa tendresse enveloppante (comment ne pas songer parfois à *Limelight* ?) En outre, la créature est présente non seulement comme nous l'avons montré précédemment mais encore elle imprègne la mentalité des personnages de sa force et de sa grandeur d'âme. Natascha allie en elle mélancolie et appétit de vivre, générosité et tendresse contenue. Comme Charlot, elle se définit par et dans l'instant parce que l'éphémère pour elle est déjà un bénéfice sur le destin : « Un instant, c'est tout ce que nous pouvons demander », explique-t-elle à Ogden pour lui définir le bonheur. Toutefois les tête-à-tête sont plus aboutis et pour la première fois peut-être laissent davantage à espérer de la relation qui se noue bien que nous y sentions cette fragilité charlotienne et cette sensibilité exacerbée. Quant à Chaplin sa présence tutélaire domine tout le film alors qu'il n'apparaît pudiquement que dans de plans fort discrets. Il ose afficher en 1967 ce qu'il a toujours préféré : le jeu des comédiens, leurs relations à l'espace et aux autres, l'expression de leurs désirs et de leur liberté. C'est pourquoi ce film, comme au temps du muet, est pauvre en mouvements d'appareil et qu'il sacrifie bien peu aux techniques de l'époque. Dans ce sens, le huis clos a valeur de dépouillement, d'épure.

« Je préfère être heureux » révèle enfin Ogden Mears. Ce choix ultime de l'intimité plutôt que celui de la poursuite d'une carrière c'est celui qu'a fait Chaplin lui-même. Cet hommage au bonheur enfin trouvé unit finalement l'écriture cinématographique d'un long cheminement artistique et la vie de l'homme comblé au Manoir du Ban auprès d'Oona.

« Au milieu d'un tel bonheur, je m'assieds parfois sur notre terrasse au coucher du soleil et je contemple la vaste étendue de pelouse verte et le lac au loin, et par-delà le lac la présence rassurante des montagnes, et je reste là, sans penser à rien, à savourer leur magnifique sérénité. »¹⁵⁴

Traduction

· Page 438

« Aussi longtemps que Chaplin prit des sujets noirs et blancs (comme le gentil tramp versus le vicieux millionnaire dans *City Lights*), sa démarche naïve, bien que jamais puérile, fonctionne invariablement... Ce fut seulement quand il se tourna vers une sorte de philosophie insuffisamment étudiée qu'il commença à ennuyer son public. Maintenant Chaplin a mis cette sorte de comédie derrière lui. Il affronte... un mode qui est trop gros et trop confus pour lui. Sa différence maintenant c'est que c'est l'artiste et non le personnage qui est perdu et désespéré. » (CH. J. Maland, op. cit., P. 317 à 326)

· Page 439

« Il y a des flashes du vieux Charlie Chaplin, mais au centre est M. Chaplin...Malheureusement il est un homme plus triste et plus vieux : le réel

¹⁵⁴ Ch. Chaplin, *My Autobiography*.

***punch s'en est allé. Son roi détrôné est une image ironiquement heureuse. »
(Felheim)***

CONCLUSION

Bien des auteurs, de littérature ou de cinéma, ont souvent engagé leur œuvre par un art poétique, définissant ainsi les préceptes et les règles de leur création. Chaplin, qui a longtemps sacrifié à l'improvisation et redouté les affres de l'invention parce qu'il craignait par-dessus tout la médiocrité, élabore son *art poétique* sur quatre-vingts films par ses recherches incessantes sur l'écriture cinématographique. Ainsi, nous ne pouvons le comprendre et le définir que lorsqu'il achève le dernier film *A Countess from Hong Kong* en 1967.

C'est pourquoi nous partageons l'analyse que M. Chion¹⁵⁵ avance, certes à propos de *City Lights* :

« Partant de ce point de vue, que dans l'évolution créatrice d'un artiste une œuvre tire son sens, non de celles qui la précèdent et dont elle ne serait que la conséquence, plus ou moins en retrait ou en progression, que de celles qui la suivent et qui peu à peu lui donnent rétroactivement un sens plus plein et plus riche – partant de cela, il nous faut voir *Les Lumières de la ville* dans l'éclairage, c'est le cas de le dire, de *Limelight*, comme découlant de ce dernier. »

Il faut en effet avoir largement scruté l'œuvre de 1914 à 1967 pour, rétrospectivement essayer de comprendre ce qui a fait l'objet de cette thèse : « *Charlot au cœur de l'écriture cinématographique de Chaplin* ». A quelles conclusions partielles sommes-nous justement parvenus pour saisir finalement ce qui fait les lignes de force de l'art poétique de Chaplin ?

¹⁵⁵ M. CHION, *Les Lumières de la ville*, Synopsis, éd. Nathan, 1989

Le vertigineux flash back sur l'œuvre cinématographique de Chaplin de 1967 à 1914 impose un premier constat. En effet, de 1914 à 1940 soit vingt six ans de sa carrière de réalisateur et soixante treize films, et compte tenu de l'exception en 1923 de *A Woman of Paris*, Charlot est constamment présent dans la création chaplinienne. Cette permanence de la figure du tramp et le fait même que, après 1940, seuls quatre films seront exempts de Charlot, suffiraient à justifier le choix du libellé de nos travaux et autoriseraient à s'insurger contre toute une critique qui a reproché à Chaplin une notoriété de cinéaste fondée sur cette silhouette emblématique de l'errant. Mais si Charlot s'impose d'abord comme fondement de l'esthétique chaplinienne, pour être le fruit des recherches personnelles de Chaplin qui lui ont radicalement ouvert les voies de la réussite, il précipite néanmoins le processus créatif et rend l'écriture impérieuse, tenue à éprouver les nouvelles techniques du cinématographe. En bousculant les codes obligés du burlesque américain, il contraint à l'abandon des stéréotypes en multipliant ses rôles, en traversant les différentes couches sociales et en enrichissant d'une dimension tragique ce nouveau héros comique des temps modernes. En développant la problématique du double ou du sosie, Chaplin modifie l'implication spectatorielle classique des courts métrages muets burlesques et conduit le spectateur à modifier ses attentes et à s'efforcer de lever les ambiguïtés et les confusions.

Ainsi, l'écriture se complexifie-t-elle dans la mesure surtout où l'on assiste à une fusion de la forme et du fond. Longtemps la critique a débattu pour savoir qui de Charlot ou du cinéaste Chaplin l'emportait, sacrifiant d'ailleurs presque toujours celui-ci à celui-là. Pour nous, il est clair que les films témoignent de l'intrication subtile maintes fois pensée et repensée par le cinéaste à l'œuvre. Si Charlot constitue, par la conception même de son personnage et de ses rôles le fond de l'écriture cinématographique de Chaplin, en est le cœur, la caméra et les techniques afférentes le servent. Cependant, il ne faut pas perdre de vue qu'en retour, celle-ci le modèle, le façonne, le construit par ses prises de vue insolites, la multiplication de ses plans. Le montage, à son tour, n'en finit pas de chorégraphier les allures charlotesques et instaure des symboliques dans l'orchestration des plans (ouverture et fermeture des espaces, lignes de force dans le cadre, utilisation ingénieuse du champ et du hors-champ etc.) Le cinéma, univers de l'illusion et des illusionnistes ouvre à sa créature un champ poétique inespéré s'il eût été un simple comique de music hall.

Mieux un persona proprement filmique s'impose : Charlot devient un référent sociologique et un type cinématographique dans l'imaginaire collectif. Cette figure construite par et pour le cinéma, Chaplin en fait un personnage a-temporel, pétri de fantaisie et de folie, littéralement cinématographique parce que purement kinesthésique. L'écriture chaplinienne le conçoit dans une métamorphose du réel, déjouant les lois de la pesanteur suivant des combinaisons techniques hardies. Chaplin durant la période muette s'ingénie à développer les mouvement d'appareil en associant étroitement la musique et les bruitages voire l'irruption des cartons pour faciliter la circulation de son persona, croiser ses trajectoires dans le champ, favoriser les ouvertures dynamiques en direction du hors-champ, associant dans un même espace les lignes de fuite et les entrelacs du labyrinthe. Si, en outre, l'esthétique chapelinienne relève de la figure charlotesque c'est que Chaplin est hanté par la question du *savoir faire rire*. Et s'il est convaincu, dès le

début que « *Pour réussir au cinéma, la pantomime est le premier savoir que doit posséder un acteur* », il ne s'en teint pas là mais il tisse savamment les compétences de l'acteur et celles du réalisateur, peaufinant les scénarii et les techniques. La pertinence des gags et la recherche en matière de composition filmique ne se comprennent vraiment que rétrospectivement. Remonter le cours de la création chaplinienne de 1907 à 1914, c'est comprendre que le travail cinématographique de Chaplin est un puissant travail de la mémoire et un questionnement permanent sur la pérennité du rire, Charlot présent ou non étant constamment le pivot de la diégèse dans un formidable défi lancé au temps.

Or, si Chaplin a tiré sa puissance filmique durant la période dite muette de l'impuissance technique à reproduire la parole, valorisant par là-même un Charlot échappant à l'usure du temps, l'arrivée du parlant en 1927 le traumatise parce qu'elle repose la douloureuse question de l'efficacité du rire et de la pantomime. Jusqu'au parlant, en effet, la place de Charlot ne fait pas problème au sein de l'écriture cinématographique de Chaplin, voire elle lui est consubstantielle. C'est pourquoi la réalisation de *City Lights*, le 6 février 1931 est un véritable défi. Il a un besoin absolu d'affirmer un art qui a pourtant fait largement ses preuves spectatorielles et créatrices et une insolente audace pour prouver que Charlot peut faire encore vibrer les foules sans prononcer un seul son. L'éclatant succès du film qui renforce la figure centrale de Charlot ne doit pas occulter le remarquable travail du cinéaste particulièrement soucieux d'adopter les nouvelles techniques en vigueur dans le cinéma américain (la pellicule panchromatique, le 24 images seconde, la multiplication des mouvements d'appareil rendus nécessaires par l'apparition de « talkies » etc.) En somme, Chaplin ne cesse de penser Charlot et cinéma conjointement usant sans doute de son charme en tant que star et de son génie en tant que réalisateur pour avancer masqué, transformant dans l'ombre le burlesque, jaloux de ses idées et soucieux de ne rien dévoiler pour mieux surprendre. Sa marginalité comme acteur et comme créateur, ses conceptions décalées du cinéma sont sans aucun doute un moyen d'échapper au phénomène de mode donc de concurrence et d'affirmer un style atypique au risque de se perdre. Mais l'attente volontaire et perspicace est souvent le signe avant-coureur de l'éclosion d'un grand film.

Modern Times et *The Great Dictator* procèdent à des transformations radicales. Si le machinisme industriel grandit le persona de Charlot et étoffe considérablement la maîtrise technique de Chaplin, la mort ontologique du tramp s'accomplit sous nos yeux. Mais à y bien regarder, il n'en finira pas de mourir parce que le cinéaste pense son œuvre dans son évolution et ses mutations et tente malgré tout une timide aventure du parlant avec Charlot lui-même. La chanson de Titine, métaphorique de la posture de Charlot devant le parlant est une gageure. L'épreuve de la parole est en effet une manière de le confronter aux nouvelles techniques et de lui faire prendre le risque de la voix. La réflexion que mène alors Chaplin sur le cinéma et sur la pérennité de son persona, emblématique de son œuvre depuis vingt six ans, se renforce dans *The Great Dictator* qui marque définitivement l'entrée dans le parlant. Le problème de l'amnésie du petit barbier juif renvoie à cette idée fondamentale que Charlot a perdu la mémoire de Charlot, c'est-à-dire celle du tramp porteur du programme narratif du muet. En outre une série d'indices signifiants (embourgeoisement du petit homme, insertion dans une communauté, conscience du temps historique, perte du rire etc.) et l'appropriation de la force du Verbe qui curieusement fonde désormais des situations burlesques écarte la figure originelle du

tramp. Si Chaplin prend le relais du moins en ce qui concerne sa relation à la parole, indiquant, comme à la fin du film que son art conjuguera désormais image et parole, il opère un glissement quant au persona de Charlot. A examiner les quatre derniers films de sa production de 1947 à 1967, soit vingt ans, ce qui est considérable, nous pouvons dire qu'il le fait « essaimer » de manière subreptice dans des figures insolites par rapport à celle de l'origine. Si Charlot disparaît effectivement en tant que tel de l'écran, cela ne signifie pas pour autant qu'il meure cinématographiquement. Charlot en somme perdurerait au sein de l'écriture cinématographique de Chaplin mais d'étrange façon.

La réalisation de *M. Verdoux* témoigne de cette bizarrerie. La marginalité de l'ombre que vit Henri Verdoux comporte en creux le persona de Charlot. C'est comme si le négatif de la pellicule, où Charlot « infans » demeure avec ses caractéristiques propres, en se révélant à la lumière du parlant, avait dévoilé une image encore inconnue mais dans laquelle on percevrait encore les traces du portrait originel. Il y aurait alors dénaturaion du persona mais pas perte et encore l'idée d'un double, Verdoux ne pouvant se comprendre que parce que l'Autre existe. Chaplin en tirant largement parti du parlant, en réinventant grâce à lui son art poétique, ne perdrait pas pour autant de vue le cliché vierge des origines. Bien au contraire il travaillerait sur les effets de contrastes ou sur les similitudes spectaculaires, impliquant la mémoire spectatorielle dans un jeu de miroir et de correspondances subtiles. A l'évidence le spectateur *connaît* Charlot avant que de le *reconnaître*, et dans ce sens, Verdoux est bien un avatar de celui-ci. C'est pourquoi supprimer ce dernier revient à sauvegarder intacte la figure de l'Autre. A partir de là, il nous apparaît que, durant les vingt ans qui marquent la fin de la carrière de Chaplin, l'effort du réalisateur a été de conserver en mémoire la force du négatif des origines pour questionner le cinéma sur les variations possibles de la figure en exploitant en virtuose les combinaisons des ressources techniques du muet et du parlant.

A cet égard *Limelight* est pour nous une œuvre majeure où Chaplin tente de faire comprendre rétrospectivement toute sa démarche. En 1952, il réfléchit sur l'écriture cinématographique du comique à partir de 1914 et si pourtant Charlot est absent du film, il n'en demeure pas moins que le réalisateur s'interroge constamment sur la pérennité de la figure de l'artiste comique qui pendant vingt six ans s'est appelée *Charlot*. La grande maîtrise de son art à laquelle il est parvenu et que nous nous sommes efforcée de montrer tire également sa valeur de ceci. *Limelight* représente pour nous l'art poétique de Chaplin. Ce film en effet use de techniques filmiques éprouvées mais en s'inscrivant dans une logique de *silent movies* : les plus belles séquences du film sont muettes à l'exception de l'orchestration musicale. Nous pourrions dire à l'instar de Verlaine : « Des images et de la musique avant toute chose ». Or cet art poétique aux règles exigeantes en matière de filmage, de montage, d'éclairage et de travail sur la bande son, se fonde aussi esthétiquement sur une démarche spécifique. En s'appropriant la parole, certes c'est un au-delà de Charlot que signifie Chaplin, mais Calvero est investi malgré lui de toutes les réminiscences liées au persona mythique. L'âme de Charlot ne cesse de hanter le film parce que le cinéaste a une conscience aiguë de sa propre carrière et des affres de la création. L'art poétique de Chaplin de ce point de vue est « une défense et une illustration » de la mémoire filmique qui tisse l'histoire du muet et du parlant. Charlot est alors, dans le monde de la parole, ce que symbolise le silence dans celui de la musique, c'est-à-dire ici l'espace sacré et invisible qui consacre l'œuvre chaplinienne. En ce sens

Limelight, point d'orgue du film parlant de Chaplin, a le caractère sacré du film muet.

Nous avons aussi insisté sur cette nécessité d'embrasser rétrospectivement l'œuvre de Chaplin pour en saisir les enjeux. Arrivée au terme de notre cheminement, nous avons pu mesurer l'incalculable apport de ses deux derniers films pour mieux éclairer la problématique de nos travaux. « *Pour mes dernières années, je veux la vérité.* » dit Shahdov et c'est bien cela que cherche Chaplin dans l'élaboration de *A King in New York* et *A Countess from Hong Kong*. La vérité sur lui-même, sur son métier de cinéaste, sur ses relations avec le public, sur sa capacité à émouvoir encore et à faire rire.

Au regard d'une Amérique qui a oublié Charlot et nié Chaplin depuis sa fuite en Europe, *A King* prend une vigoureuse revanche ; au regard d'un cinéma hollywoodien qu'il trouve « cliché », son film plaide en faveur d'un cinéma drôle où Shahdov, incorrigible bouffon retrouve la naïveté, la pétulance et l'insolence de Charlot. *A King* est un film époustouflant en ce sens qu'il renvoie à une solide maîtrise de l'écriture cinématographique qui intègre parfaitement la modernité et, en particulier, ses questionnements artistiques avec l'irruption de la télévision et qu'il renoue, par ailleurs, avec les gags et les postures charlottesques.

Chaplin affiche ainsi, comme Charlot au temps du muet, son impertinence et sa marginalité politique, sociale et culturelle. Ses réalisations sont décalées par rapport à son époque parce que son esthétique se nourrit à la fois de plus d'un demi-siècle de pratiques filmiques et des pitreries légendaires de Charlot. Dans ce film Chaplin / Charlot prennent une belle revanche par rapport à un cinéma qui avait eu tendance à les jeter aux oubliettes. Non, Charlot n'est pas mort ! Il perdure dans ce roi déchu qui s'amuse comme un gamin à narguer et à défier l'Amérique et Chaplin prouve au monde qu'il sait encore user des ressources éternelles du rire. Le questionnement sur le comique qui l'a habité toute sa vie trouve ici un excellent avocat. Or, la métaphore de la chirurgie esthétique appliquée au vieil homme – Chaplin/Charlot/Shahdov, c'est tout un – est emblématique de ce regard rétrospectif sur son art. Qui a voulu que Charlot soit mort, qui a souhaité que Chaplin ne réalise plus en les figeant dans le carcan d'une esthétique à la mode dont il ne veut pas, les vouant à la mort certaine parce que justement passés de mode, a été bien pris ! « Ca s'est décousu ! » et sous les coutures qui craquellent réapparaissent l'authentique force du rire, chère autrefois à Charlot, et la vérité chaplinienne.

Quant à la toute dernière œuvre de Chaplin, *A Countess from Hong Kong*, trop souvent dédaignée par la critique et ignorée du public pour n'être point projetée, elle scelle définitivement l'alliance entre Chaplin et Charlot. Le huis clos choisi par le cinéaste est judicieux : la cabine de bateau comme la chambre noire de la caméra concentre les effets burlesques. « *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* »¹⁵⁶ pour que s'écrive l'épopée dérisoire de la comtesse qui rejoue l'éternel scénario de l'errant débrouillard, violent et tendre à la fois sur le mode du « running gag ». En 1967, Chaplin n'a plus besoin de la caution de Charlot pour aborder et résoudre les contradictions et les vicissitudes de la condition humaine. Seulement, il gratifie son persona d'un splendide avatar et c'est sans doute le dernier coup de chapeau du créateur à la créature. Par deux fois Charlot absent du film impose pourtant sa figure magistrale. Par deux fois Natascha

¹⁵⁶ Citation empruntée à Musset

s'empare fugacement de son image et le spectateur est saisi du raccourci entre 1967 et 1914. Revêtir cet immense pyjama jaune et se coiffer d'un ridicule bibi quand le costume vert est trop grand, évoque, de façon émouvante et cocasse, la première apparition de Charlot dans sa défroque nouvelle sur les plateaux de cinéma. « *La boucle est bouclée* » s'était écrié Calvero, elle l'est, dans ce raccourci d'image et dans cette obstination à avoir le dernier mot.

Chaplin reste un des grands cinéastes des temps modernes, volontairement atypique et décalé dans ses prises de position, mais infatigable travailleur pour faire rendre à la pellicule le meilleur. Précurseur de Jacques Tati, il questionne inlassablement le genre comique et mène toutes ses recherches dans ce sens. Charlot, présent ou non à l'écran est au coeur de cette problématique. Nous sommes tentés, pour finir, de reprendre cette phrase tirée des Pensées de Pascal : « *Le centre est partout et la circonférence nulle part.* », que nous souhaitons métaphorique du sujet de notre recherche.

CASSETTE VIDEO ACCOMPAGNANT LA LECTURE DE LA THESE

- CHAPITRE II
 - 1. Le vêtement de Charlot : un référent sociologique et un type cinématographique. *The Idle Class*
- CHAPITRE III
 - 2. L'espace du domus
- A Woman of Paris
- Modern Times
 - *premier extrait
 - *second extrait
- 3. L'espace du ring
- The Knock out
- The Champion
- * The Kid

* City Lights

· CHAPITRE IV

4. Un cas particulier de générique : ***Tillie's Punctured Romance***

· CHAPITRE V

5. L'art du montage et de la séquence référentielle

· The Idle Clas

· City Lights

6. Le gag de la mule

· The Circus

*premier extrait

*deuxième extrait

*troisième extrait

*quatrième extrait

· CHAPITRE VI

7. La musique et le montage

· The Great Dictator

· CHAPITRE VIII

8. La construction en miroir : scène initiale et scène finale.

· City Lights

9. Une scène d'ouverture

· Modern Times

· CHAPITRE IX

10. L'échec de la course poursuite

· The Great Dictator

· CHAPITRE X

11. La parole structure le montage

- The Great Dictator
- CHAPITRE XI
 - 12. Les stratégies amoureuses
- Monsieur Verdoux
- CHAPITRE XII
 - 13. La première séquence : une écriture magistrale
 - 14. L'écriture de l'espace
- Limelight
- CHAPITRE XIII
 - 15. Une critique du cinéma : les bandes annonces
 - 16. Une autre approche du réel : Cinéma et Télévision
- A King in New York
 - 17. La comtesse, un nouveau Charlot au miroir
- A Countess from Hong Kong

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie consacrée à Charles S. Chaplin a donné lieu, depuis plus d'un demi-siècle, à des travaux considérables. Mais les ouvrages de référence qui fournissent l'essentiel des études sur ce cinéaste sont les suivants :

VIAZZI Glauco, *Chaplin e la critica*, Bari, Edition Laterna, 1955

LYONS Timothy, *Charles Chaplin, a Guide to References and Resources*, Boston, G.K. Hall, 1979

ERICKSSON Lennart, *Books on/by Chaplin*, Vasterås (Suède), 1980 (additifs en 1982 et 1983)

Pour mener à bien notre recherche nous avons sélectionné les ouvrages qui ont supporté et éclairé notre démarche, sachant que ce qui concernait directement notre problématique était très souvent disséminé dans ceux-ci. En outre, nous avons utilisé des ouvrages généraux sur le cinéma, d'autres plus spécialisés dans la sémiologie et la narratologie, enfin des revues, des articles ou des travaux s'intéressant à un point particulier de l'écriture cinématographique de Chaplin. Nous avons également profité de l'apport de certains documents audiovisuels que nous avons fait figurer ici.

Nous avons indifféremment consulté l'appareil critique en langues française, anglais ou espagnole. Les citations qui émaillent notre travail sont donc indifféremment fournies dans ces langues. A l'époque de l'Europe il nous a paru plus judicieux de les laisser dans leur langue d'origine. La crainte également d'une traduction approximative nous a incitée

à préférer le texte original. Nous avons largement profité également des apports de l'Internet pour avoir accès aux travaux les plus récents produits par les universités européennes et américaines, même si nous avons pu constater un intérêt relatif pour le sujet qui nous intéresse. Pourtant les sites Chaplin sont très nombreux à travers le monde.

En ce qui concerne la filmographie, nous avons tenu à fournir les variantes de titres, en ce sens que les copies vidéo que l'on peut se procurer dans le commerce ne sont pas toujours très rigoureuses sur ce point. Quoi qu'il en soit nous renvoyons bien sûr au quasi exhaustif travail de David ROBINSON (*Chaplin, sa vie, son art*, Paris, éd. Ramsay, 1987) qui est particulièrement scrupuleux sur ce point. Nous avons bénéficié du précieux apport du livre de F. Bordat (*Chaplin cinéaste*, éd. Du Cerf, Paris, 1998) qui donne une étude pointue de la filmographie et fort précieuse en ce qui concerne la période muette.

Enfin, nous avons tenu à joindre à cette recherche un montage vidéo réalisé par nos soins pour soutenir certaines de nos analyses à partir de nombreux films de la carrière de Chaplin. Il nous a paru qu'une thèse en cinéma se devait de le faire absolument figurer.

OUVRAGES SUR CHARLES S. CHAPLIN

BAZIN André- ROHMER Eric, *Charlie Chaplin*, Editions du Cerf, Paris, 1972 ; réédition collection Ramsay poche cinéma, 1988 (préface de F. Truffaut).

BORDAT Francis , *Chaplin cinéaste*, éd. Du Cerf, paris, 1998

CHAPLIN Charles, *My Autobiography*, Editions Simon and Schuster, New York, 1964. Edition française : *Histoire de ma vie*, R. Laffont, Paris, 1964 ; réédition sous le titre *Ma Vie*, Presses Pocket, 1988 (trad. J. Rosenthal).

CHION Michel, *Les Lumières de la ville*, Nathan, collection Synopsis numéro 2, Paris, 1989.

CIARLETTA Nicola, *Da Amleto a Charlot*, Edizioni Filmcritica, Roma, 1954

Collectif (sous la direction de Joël MAGNY), *Charlie Chaplin*, Editions. Cahiers du cinéma, Paris, 1987.

CRESPO Carlos, *Charlot, padre mio*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996.

DELAGE Christian, *Chaplin La grande histoire*, Jean-Michel Place, Paris, 1998

DELLUC Louis, *Charlot*, Editions De Brunhoff, Paris, 1921, repris dans *Ecrits cinématographiques*, Editions Cinémathèque française, Paris, 1985, tome 1.

M. EISENSTEIN Sergueï, *Charlie Chaplin*, Editions Circé, Belfort, 1997 (recueil de textes de 1939, 1941 et 1945. trad. : A. Cabaret).

EPSTEIN Jerry, *Remembering Charlie, The story of a Friendship*, Bloomsbury Publishing Limited, New York, 1988. Edition française : *Charlie Chaplin, portrait inédit d'un poète vagabond*, Gremese International, Rome, 1994 (trad. - A. Teste Du Baillet).

-
- EPSTEIN Jerry, *Remember Charlie, A Pictorial Biography*, Doubleday, New York, 1989.
- GEDULD Harry M., *Chapliniana, volume I*, Indiana University Press, USA, 1987.
- HUFF Théodore, *Charlie Chaplin*, Editions H. Schuman, New York, 1951. Edition française : Gallimard, Paris, 1953, 8ème édition (trad. Pierre Singer).
- KING David et WYNDHAM Francis, *Charles Chaplin, My life in Pictures*, Grosset et Dumlap, USA, 1975
- LEMOINE Philippe et PÉDRON François, *Charlie Chaplin Story ou Charlot l'immortel*, Editions Alain Mathieu, Boulogne, 1978.
- MANVELL Roger, *Chaplin*, The Library of world bibliography, Boston, Toronto, 1974.
- LEPROHON Pierre, *Charles Chaplin*, Nouvelles Editions Debresse, Paris, 1957 ; édition définitive, Librairie Séghier, 1988 (les deux éditions, partiellement différentes, ont été utilisées ici).
- LYNN Kenneth S., *Charlie Chaplin and his time*, Editions Simon & Schuster, New York, 1997.
- MALAND Charles J., *Chaplin and American Culture - The Evolution of a Star Image*, Princeton University Press, 1989.
- MARTIN Marcel, *Charles Chaplin*, Editions Seghers, collection Cinéma d'Aujourd'hui, numéro 43, Paris, 1966.
- MARTIN Marcel, *Charles Chaplin*, Editions Henri Veyrier, Paris, 1989 (réédition mise à jour et définitive du *Charles Chaplin*, 1966).
- MILTON Joyce, *Tramp, The Life of Charlie Chaplin*, Harper Collins Publisher, New York, 1996.
- MITRY Jean, *Charlot ou la fabulation chaplinesque*, Editions Universitaires, Paris, 1957.
- MITRY Jean, *Tout Chaplin*, Editions Seghers, Paris, 1972 ; édition définitive, revue et corrigée : Editions Atlas, 1987.
- NYSENHOLC Adolphe, *L'Âge d'or du comique, Sémiologie de Charlot*, Editions Universitaires, Bruxelles, 1979.
- NYSENHOLC Adolphe, *Charles Chaplin ou la légende des images*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987 (préface de D. Noguez).
- PHILIPPE Claude-Jean, *Le Roman de Charlot*, Editions Fayard, Paris, 1987.
- QUIBLY Isabel, *Early Comedies*, Studio Vista /Dutton Pictureback, London, 1968.
- ROBINSON David, *Chaplin, His Life and Art*, Londres, Editions W. Collins & Sons, London, 1985. Edition française : *Chaplin, sa vie, son art*, Ramsay, Paris, 1987 (traduction : J.-F. Chaix).
- ROBINSON David, *Charlot entre rire et larmes*, Découvertes Gallimard Cinéma, Paris, 1995.
- SADOUL Georges, *Vie de Charlot, Charles S. Chaplin, ses films et son temps*, Editions P. Herminier/Film Editions Paris ; Bruxelles, Presses de Belgique, 1978.
- Seleccion de FRAGA Jorge, *El arte de Chaplin*, Editorial Arte et Literatura, La Habana, 1989.
- SMITH Julian, *Chaplin*, Columbus Books, London, 1984.

SMOLIK Pierre, *Chaplin après Charlot*, Edition Champion, Paris, 1995.

SOLET Bertrand, *Chaplin*, Edition Duculot, Paris-Gembloux, 1980.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

AGEE James, *Sur le cinéma*, Editions de l'Etoile - Cahiers du Cinéma, collection Essais, Paris, 1991 (trad. : Brice Matthieussent).

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Nathan, Paris, 1989.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Editions de l'Étoile - Cahiers du cinéma, collection Essais, Paris, 1992.

BALAZS Bela, *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, Editions Payot, Paris, 1979 (trad. française de *Der Film*, 1946).

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, 1975, réédition Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1988.

BELLOUR Raymond (sous la direction de), *Le Cinéma américain, analyses de films*, Flammarion, Paris, 1980 (2 vol.).

BERGSON Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.

BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, Editions Masson, Paris, 1994.

BROWNLOW Kevin, *Hollywood, les pionniers du cinéma*, Editions Calmann-Lévy, collection Ramsay Cinéma, Paris, 1995 (avec la collaboration de John Kobal ; traduction française : B. Eisenchitz).

BURCH Noël, *La lucarne de l'infini*, Nathan Université, Paris, 1991.

CHION Michel, *La Toile trouée*, Editions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, collection Essais, Paris, 1988.

CHION Michel, *Jacques TATI*, Cahiers du cinéma, Paris, 1987.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, collection Essais, Paris, 1982, réédition en 1993.

CIEUTAT Michel, *Les Grands thèmes du cinéma américain*, Editions du Cerf, Paris, 1991, tome 2.

COURSODON Jean-Pierre et Yves BOISSET Yves, *20 ans de cinéma américain (1940/1960)*, Editions C.I.B., Paris, 1961.

DE BAECQUE et DELAGE Christian, *De l'histoire au cinéma*, Edition Complexe, collection « Histoire du temps présent », Bruxelles, 1998.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983.

DESNOS Robert, *Cinéma*, Paris, Gallimard, 1966.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le Dit*, Les Editions De Minuit, Paris, 1984

GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.

- GARDIES André , *Le Récit filmique*, Hachette, Paris, 1993.
- GARDIES André et BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Editions Du Cerf, Paris 1992
- GAUTHIER Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Hachette Supérieur, Paris, 1995.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Editions Du Seuil, Paris, 1972.
- JEANNE René et FORD Charles, *Le cinéma muet 1895-1930*, Editions Robert Laffont, Paris, 1947 ; Editions Gérard et Cie, Verviers, 1966.
- KRAL Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Editions Stock, collection Cinéma, Paris, 1984.
- KRAL Petr, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Editions Stock, collection Cinéma, Paris, 1986.
- Lectures du film* par COLLET Jean, MARIE Michel, PERCHERON Daniel, SIMON Jean-Paul, VERNET Marc, Edition Albatros, Paris, 1980.
- MARS François, *Le Gag*, Editions du Cerf, collection 7^{ème} Art, Paris, 1964.
- MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Edition Du cerf, Paris, 1994.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1968 (tome 1) / 1972 (tome 2).
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Union Générale d'éditions, collection 10/18, Paris, 1977.
- METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Editions Klincksieck, Paris, 1981.
- MORIN Edgar, *Les Stars*, Editions du Seuil, collection « Le temps qui court », 1957 (Edition abondamment illustrée) ; réédition, Seuil, Collection Point, Paris, 1972.
- NEVE Brian, *Film and Politics in America*, Routledge, London, 1992.
- PASSERON René, (sous la direction de), *Création et répétition*, Editions Clancier-Guénaud, Paris, 1982.
- ROBINSON David , *Panorama du cinéma mondial*, 2 tomes, Denoël-Gonthier, Paris, 1980.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du Cinéma*, Denoël, Paris, 1951-1953 (tome 3 : « Le Cinéma devient un art (1909 / 1920) », tome 4 : « L'art du muet (1920 / 1930) »).
- SIMON Jean-Paul, *Le filmique et le comique*, Editions Albatros, Paris, 1979.

REVUES, ARTICLES

- AMENGUAL Barthélémy, « Charles Chaplin », Premier Plan numéro 28, Lyon, avril 1963.
- ARNOUX Alexandre , « Charlie Chaplin et le cirque », in *Du Muet au parlant*, La Nouvelle Edition, Paris, 1946.

- L'AVANT-SCENE CINEMA, *Hommage à Charles Chaplin*, numéro 219/220, janvier 1979.
- BARTHES Roland, « Le Pauvre et le Prolétaire », in *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957 (réédition Collection Point - Seuil, 1970).
- BESSY Maurice (sous la direction de), « Hommage à Charles Chaplin », (Anthologie du cinéma numéro°100), in L'Avant-scène Cinéma numéro 219/220, Paris, janvier 1979.
- BORDAT Francis , « Chaplin, le comique cinéaste », in *Le Comique à l'écran*, Courbevoie, Editions Corlet/Télérama, CinémAction numéro 82, 1997 (p. 51 à 58).
- CAHIERS DE RECHERCHE de STD 34 44, *Enonciations*, numéro 10-11 automne 1982.
- CINEMACTION, *25 ans de sémiologie*, Corlet-Télérama, numéro 58, janvier 1991.
- CINEMACTION, *Histoire des théories du cinéma*, Corlet-Télérama, numéro 60, juillet 1991.
- CINEMACTION, *Les conceptions du montage*, Corlet-Télérama, numéro 72, 3^{ème} trimestre 1994.
- CIEUTAT Michel, « La Comédie américaine ou les incertitudes d'une nation », *Limelight*, numéro 25, Strasbourg, mars 1994 (p. 11 à 13)
- COMMUNICATIONS 38, *Enonciation et cinéma*, Seuil 1983.
- DANEY, Serge « *Limelight* », in *Cahiers du Cinéma* numéro 297, février 1979 (p. 56/57).
- FAURE Elie, « Charlot », in *Fonction du Cinéma*, Editions Plon, Paris, 1953 ; réédition Gonthier, collection Médiations.
- GARCIA-MARRUZ Fina, *Credits de Charlot*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990.
- LINDER Max, « Charlie Chaplin », *Fitraa*, 15 nov. 1919, repris dans Charles FORD, Max Linder, Editons Seghers, *Cinéma d'aujourd'hui* numéro 38, Paris, 1966 (p. 107 à 112).
- PASOLINI Pier Paolo, « Le Cinéma de poésie », in *Cahiers du Cinéma* numéro 171, oct. 1965 (p. 55 à 66).
- PERCHERON Daniel « Rire au cinéma », in *Communications* numéro 23 : *Psychanalyse et cinéma*, Editions du Seuil, Paris, 2^{ème} trim. 1975 (p. 190 à 201).
- POSITIF, *Charlie Chaplin*, numéro 152/153, juillet-août 1973
- RENCONTRES CINEMATOGRAPHIQUES, *Du muet au parlant*, festival d'Avignon, 12-15 juillet 1988
- LA REVUE DU CINEMA, numéro 11, mars 1948.
- ROHMER Eric, « Une Géométrie du comique », in *Le Goût de la beauté* Flammarion, Paris, 1989, P. 37 à 40. (reprise d'un article paru dans La Revue du cinéma numéro 14, juin 1948).
- WERCKMEISTER François, « Les représentations du cinéma dans les films de Chaplin », thèse de Doctorat, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1998

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

The gentleman Tramp / Le gentleman vagabond. Conception et réalisation : Richard PATTERSON. Production Audjef, 1974. Diffusion BBC.

Unknown Chaplin / Chaplin inconnu. Conception et réalisation : Kewin BROWNLOW et David GILL. Production Thames Colors Prod., 1983. Version française : *Portrait de Chaplin*, éd. Fil à Film (3 cassettes d'environ. 60 mn chacune). 1. *Mes plus belles années* / 2. *Un grand metteur en scène* / 3. *Trésors cachés*.

Charlot Scénographe. (étude vidéo de *A Film Johnnie*). Conception et réalisation : Gilles DELAVALD, Totem Prod., Edition et diffusion CNDP, 1986.

Chaplin et la musique. Conception et réalisation : André HALIMI. Production Editing, 1991. Diffusion : Antenne 2.

FILMOGRAPHIE DE CHARLIE CHAPLIN

I. Série « Keystone ». 1914 – 35 films, dont 23 dirigés par Charlie Chaplin

| | |
|------------------------|---|
| Making a Living | |
| Autres titres | <i>A Busted Johnny, Troubles, Doing His Best.</i> |
| Titres français | <i>Pour gagner sa vie, Charlot journaliste, Charlot reporter</i> |
| Réalisateur | Henry Lehrman |
| Opérateur | E.J Vallejo |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'escroc reporter</i>), |
| | Virginia Kirtley (<i>la jeune fille</i>), |
| | Alice Davenport (<i>sa mère</i>), |
| | Henry Lehrman (<i>le journaliste</i>), |
| | Minta Durfee (<i>une dame</i>), |
| | Chester Conklin (<i>le policeman et un vaurien</i>) . |
| Réalisation | 16-19 janvier 1914 - 1 bobine (300m) |
| Édition | 2 février 1914 (USA), 14 mai 1914 (Londres) |

| Kid Auto Races At Venice | |
|---------------------------------|---|
| Titres français | <i>Charlot est content de lui , Course d'autos pour gosses.</i> |
| Réalisateur | Henry Lehrman |
| Opérateur | Franck Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le badaud</i>), H. Lerhman (<i>l'opérateur</i>), The Keystone Kids (Billy Jacobs, Thelma Salter, Gordon Griffith, Charlotte Fitzpatrick). |
| Réalisation | Fin janvier 1914 |
| Edition | 7 février 1914 (1/2 bob.) (env. 150 m.) |

| Mabel's Strange Predicament | |
|------------------------------------|---|
| Autre titre | <i>Hôtel Mix-up</i> |
| Titres français | <i>L'étrange aventure de Mabel. Charlot à l'hôtel.</i> |
| Réalisateur | Mack Sennett, Henri Lehrman |
| Opérateur | F.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin Mabel Normand Harry Mc Coy Alice Davenport Hank Mann Chester Conklin <i>Alt St. John</i> |
| Réalisation | Fin janvier 1914 |
| Edition | 9 février 1914 (1 bob. 300 m.) |

| Between Showers | |
|------------------------|--|
| Autres titres | <i>The Flirts, Charlie and the Umbrella, In Wrong.</i> |
| Réalisateur | Henry Lherman |
| Opérateur | F.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un galant</i>) Ford Sterling (<i>un filou</i>) Chester Conklin (<i>le policeman</i>) Emma Clifton (<i>la jeune fille</i>) |
| Réalisation | Début février 1914 |
| Edition | 28 février 1914 (1 bob. 300 m.) |

| A Film Johnnie | |
|-----------------------|--|
| Autres titres | <i>Million Dollar Job, Movie Nut, Charlie at the Studio</i> |
| Titre français | <i>Charlot fait du cinéma</i> |
| Réalisateur | <i>Supervisé par Mack Sennett</i> |
| Opérateur | F.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin |
| | R. Arbuckle |
| | Virginia Kirtley |
| | Minta Durfee |
| Réalisation | Février 1914 |
| Edition | 2 mars 1914 (1 bob. 300m.) |

| Tango Tangles | |
|------------------------|--|
| Autres titres | <i>Charlie's Recreation, Music-Hall</i> |
| Titres français | <i>Charlot danseur, Charlot au bal</i> |
| Réalisateur | Supervisé par Mack Sennett |
| Opérateur | F.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un danseur</i>) |
| | Ford Sterling (<i>le trompettiste</i>) |
| | Roscoe Arbuckle Chester Conklin Les Girls |
| Edition | 9 mars 1914 (1 bob. 300 m.) |

| His Favorite Pastime | |
|-----------------------------|--|
| Autre titre | <i>The Bonehead</i> |
| Titres français | <i>Charlot entre le bar et l'amour, Charlot est trop galant</i> |
| Réalisateur | George Nichols |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin |
| | Roscoe Arbuckle |
| | Peggy Pearce |
| Edition | 16 mars 1914 (1 bob. 300 m.) |

| Cruel, Cruel Love | |
|--------------------------|---|
| Autre titre | <i>Lord Helpus</i> |
| Titres français | <i>Charlot marquis, Charlot fou d'amour</i> |
| Réalisateur | Supervisé par Mack Sennett |
| Opérateur | F.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>lord Helpus</i>) |
| | Minta Durfee (<i>sa femme</i>) |
| | Alice Davenport (<i>la bonne</i>) |
| | Chester Conklin |
| Réalisation | Mars 1914 |
| Edition | 26 mars 1914 (1 bob. 300 m.) |

| The Star Boarder | |
|-------------------------|---|
| Autres titres | <i>Landlady's Pet, The Hash- House Hero</i> |
| Titres français | <i>Charlot aime la patronne, Charlot pensionnaire</i> |
| Réalisateur | Supervisé par Mack Sennett |
| Opérateur | F.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un pensionnaire</i>) |
| | Gordon Griffith (<i>le gosse</i>) |
| | Edgar Kennedy (<i>le mari</i>) |
| | Alice Davenport (<i>la patronne de la pension</i>) |
| Réalisation | Avril 1914 |
| Edition | 4 avril 1914 (1 bob. 300 m.) |

| | |
|-------------------------------|--|
| Mabel At The Wheel | |
| Autres titres | <i>His Danedevil Queen, Hot Finish</i> |
| Titres français | <i>Charlot et Mabel au volant, Charlot contre Mabel, Charlot et Mabel aux courses</i> |
| | |
| Réalisateur | Mack Sennett et Mabel Normand |
| <i>Opérateur</i> | J.D Williams |
| <i>Interprètes</i> | Charlie Chaplin |
| | Mabel Normand |
| | Chester Conklin |
| | Harry Mc Coy |
| | Mack Sennett, Bill Seiter, Fred Mace, Al St. John |
| <i>Réalisation</i> | Avril 1914 |
| <i>Edition</i> | 18 avril 1914 (2 bob. 600 m.) |
| TWENTY MINUTES OF LOVE | |
| Autres titres | <i>Love Friend, He loved her so, Cops and Watches</i> |
| Titre français | <i>Charlot et le chronomètre</i> |
| | |
| Réalisateur | Supervisé par Mack Sennett |
| <i>Opérateur</i> | J.D. Williams |
| <i>Interprètes</i> | Charlie Chaplin (<i>le vagabond</i>) |
| | Edgar Kennedy (<i>le volé</i>) |
| | Minta Durfee (<i>l'amie du voleur</i>) |
| | Chester Conklin (<i>le voleur</i>) |
| | Gordon Griffith (<i>le gosse</i>) |
| | Joseph Swickard |
| <i>Réalisation</i> | Avril 1914 |
| <i>Edition</i> | 20 avril 1914 (1 bob. 300 m.) |

| Caught In A Cabaret | |
|----------------------------|--|
| Autres titres | <i>Jazz Waiter, The Waiter, Faking with Society</i> |
| Titres français | Charlot garçon de café |
| Scénario | Charlie Chaplin |
| Réalisateur | Mabel Normand, Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le garçon</i>), Phyllis Allen Chester Conklin (<i>l'autre garçon</i>), Hank Mann |
| | Mabel Normand (<i>la jeune fille riche</i>) |
| | Alice Davenport (<i>sa mère</i>), Alice Howell Gordon Griffith (<i>le gosse</i>), Wallace Mc Donald |
| | Harry Mc Coy (<i>le rival</i>), Joseph Swickhard |
| | Chester Conklin (<i>l'autre garçon</i>) |
| | Minta Durfee (<i>une danseuse</i>), Mack Swain (<i>une brute</i>) |
| Réalisation | Avril 1914 |
| Edition | 27 avril 1914 (2 bob. 600 m.) |

| Caught In The Rain | |
|------------------------------|--|
| Autres titres | <i>At it Again, Who got Stung ?, In the Park</i> |
| Titres français | <i>Un béguin de Charlot, Charlot est encombrant, Charlot et la somnambule</i> |
| Réalisateur, scénario | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le galant</i>) |
| | Alice Davenport (<i>la femme</i>) |
| | Mack Swain (<i>le mari</i>) |
| | Alice Howell |
| Edition | 4 mai 1914 (1 bob. 300 m.) |

| A Busy Day | |
|------------------------------|--|
| Autres titres | <i>Militant Suffragette, Lady Charlie</i> |
| Titres français | <i>Madame Charlot , La jalousie de Charlot</i> |
| Réalisateur, scénario | Charlie Chaplin |
| Opérateur | F.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>Madame Charlot</i>) Mack Swain (<i>son mari</i>) |
| | Phillys Allen (<i>le flirt</i>) |
| Edition | 7 mai 1914 (1/2 bob. 5 à 6') |

| The Fatal Mallet | |
|------------------------|---|
| Autres titres | <i>The Pile Driver, The Rival Suitors</i> |
| Titres français | <i>Le Maillet de Charlot, Briseur de crânes</i> |
| Réalisateurs | Charlie Chaplin, Mabel Normand et M. Sennett |
| <i>Opérateur</i> | F.D. Williams |
| <i>Interprètes</i> | Charlie Chaplin |
| | Mabel Normand |
| | Mack Swain |
| | Mack Sennett |
| <i>Edition</i> | 1 ^{er} juin 1914 (1 bob. 300 m.) |

| Her Friend The Bandit | |
|------------------------|--|
| Autres titres | <i>Mabel 's flirtation, A Thief Catcher</i> |
| Titres français | <i>Le flirt de Mabel</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin et Mabel Normand |
| <i>Opérateur</i> | F.D. Williams |
| <i>Interprètes</i> | Charlie Chaplin |
| | Mabel Normand |
| | Charles Marray |
| <i>Edition</i> | 4 juin 1914 (1 bob. 300 m.) |

| The Knock Out | |
|------------------------|--|
| Autres titres | <i>The Pugilist, Counted Out</i> |
| Titres français | <i>Charlot et Fatty sur le ring, Charlot arbitre</i> |
| Réalisateur | Supervisé par Mack Sennett |
| <i>Opérateur</i> | F.D. Williams |
| <i>Interprètes</i> | Charlie Chaplin (<i>l'arbitre</i>) |
| | Roscoe Arbuckle (<i>le challenger</i>) |
| | Minta Durfee (<i>l'amie de Fatty</i>) |
| | Edgar Kennedy (<i>le champion</i>) |
| | Hank Mann (<i>un boxeur</i>) |
| | <i>Mack Swain Al St. John Slim Summerville</i> Alice Howwell Charley Chase Mack Sennett Fred Macé Keystone Cops |
| <i>Edition</i> | 11 juin 1914 (2 bob. 600 m.) |

| Mabel's Busy Day | |
|-------------------------|--|
| Autres titres | <i>Hot Dogs, Charlie and the Sausages, Love and Lunch</i> |
| Titres français | <i>Charlot et les saucisses, Mabel marchande ambulante, Le flirt de Mabel</i> |
| Réalisateurs | Charlie Chaplin et Mabel Normand |
| Opérateur | F.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le séducteur</i>) |
| | Mabel Normand (<i>la marchande de saucisses</i>) |
| | Edgar Kennedy |
| | Chester Conklin (<i>des policemen</i>) |
| | Harry Mc. Coy |
| | <i>Slim Summerville</i> Billie Bennett Wallace Mac Donald |
| Edition | 13 juin 1914 (1 bob. 300 m.) |

| Mabel's Married Life | |
|-----------------------------|---|
| Autres titres | <i>The Squarehead, When you're Married</i> |
| Titres français | <i>Charlot et le mannequin, Charlot et Mabel en ménage</i> |
| Réalisateurs | Charlie Chaplin et Mabel Normand |
| Opérateur | F.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le mari</i>) |
| | Mabel Normand (<i>sa femme</i>) |
| | Mack Sennett (<i>le costaud</i>) |
| | Alice Davenport (<i>l'amie du costaud</i>) |
| | Alice Howell (<i>amie de Mabel</i>) |
| | Hank Mann (<i>le policeman</i>) <i>Harry Mac Coy</i> Charles Murray Wallace Mc Donald |
| Edition | 26 juin 1914 (1 bob. 300 m.) |
| Laughing Gas | |
| Autres titres | <i>Tuning His Ivories, The Dentist, Down and Out</i> |
| Titres français | <i>Charlot dentiste, Charlot opère lui-même</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | F.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le portier</i>) |
| | Fritz Schade (<i>le dentiste</i>) |
| | Alice Howell (<i>son épouse</i>) |
| | Slim Summerville (<i>l'assistant du dentiste</i>) |
| | Mack Swain |
| | <i>Joseph Swickard</i> Joseph Sutherland |
| Edition | 9 juillet 1914 (1 bob. 300 m.) |

| | |
|--------------------------------------|---|
| The Property Man | |
| Autres titres | <i>The Roust About, Getting his Goat, Vamping Venus</i> |
| Titres français | <i>Charlot garçon de théâtre, Charlot accessoiriste, Charlot dans les coulisses, Charlot monte sur les planches</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'accessoiriste</i>) |
| | Fritz Schade (<i>le vieil accessoiriste</i>) |
| | Mack Swain (<i>l'hercule</i>) |
| | Phillys Allen |
| | Alice Davenport (<i>les actrices</i>) |
| | Mack Sennett (<i>le directeur</i>) Charles Bennett Lee Morris Harry Mc Coy |
| Edition | 1 ^{er} août 1914 (2 bob. 600 m.) |
| The Face on The Bar Room Flor | |
| Autres titres | <i>The Ham Artist, The Ham Actor</i> |
| Titres français | <i>Charlot fou, Charlot artiste peintre</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'artiste abandonné</i>) |
| | Minta Durfee (<i>sa femme</i>) |
| | Cécile Arnold (<i>un modèle</i>) |
| | Chester Conklin (<i>un ami</i>) |
| | Mack Swain (<i>le nouvel époux</i>) |
| | Fritz Schade Vivian Edwards (<i>les gosses de la Keystone</i>) Hank Mann Harry Mc Coy (<i>les clients du bar</i>) |
| Edition | 10 août 1914 (1 bob . 300 m.) |

| | |
|------------------------|---|
| Recreation | |
| Autre titre | <i>Spring Feyer</i> |
| Titres français | <i>Fièvre printanière, Charlot s'amuse</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlei Chaplin |
| | Mabel Normand |
| | Mack Swain |
| | Cécile Arnold |
| | Chester Conklin |
| Edition | 13 août 1914 (6 minutes) |

| The Masquereder | |
|------------------------|---|
| Autres titres | <i>The Female Impersonator, Putting One Over</i> |
| Titres français | <i>Charlot et l'étoile, Charlot grande coquette</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin |
| | Roscoe Arbuckle |
| | Charley Chase |
| | Charles Murray |
| | Fritz Schade |
| | Harry Mc Coy Minta Durfee Cécile Arnold Chester Conklin Vivian Edwards |
| Edition | 27 août 1914 (1 bob. 300 m.) |

| His New Profession | |
|---------------------------|---|
| Autres titres | <i>The Good for Nothing, Helping Himself</i> |
| Titres français | <i>Charlot garde-malade, La nouvelle profession de Charlot, Charlot bon à rien</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le garde-malade</i>) |
| | Fritz Schade (<i>le vieil oncle</i>) |
| | Harry Mc Coy (<i>le jeune homme</i>) |
| | Minta Durfee (<i>son amie</i>) |
| | Charley Chase (<i>un policeman</i>) |
| Edition | 31 août 1914 (1 bob. 300 m.) |

| The Rounders | |
|------------------------|--|
| Autres titres | <i>Oh ! What a Night ! Two of a Kind, Revelry</i> |
| Titres français | <i>Charlot et Fatty en bombe, Charlot et Fatty au café</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J. D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin |
| | Roscoe Arbuckle (<i>les fêtards</i>) |
| | Minta Durfee (<i>la femme de fatty</i>) |
| | Phillys Allen (<i>la femme de Charlot</i>) |
| | Al St. John |
| | Charley Chase Fritz Schade Wallace Mc Donald (<i>clients du restaurant</i>) |
| Edition | 7 septembre 1914 (1 bob. 300 m.) |

| The New Janitor | |
|------------------------|---|
| Autres titres | <i>The new Porter, The Blundering Boob</i> |
| Titres français | <i>Charlot concierge, Charlot portier</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin |
| | Al St. John |
| | Fritz Schade |
| | Minta Durfee |
| | Jack Dillon |
| Edition | 24 septembre 1914 (1 bob. 300 m.) |

| Those Love Pangs | |
|------------------------|---|
| Autres titres | <i>The Rival Mashers, Busted Hearts</i> |
| Titres français | <i>Charlot rival d'amour, Charlot supplanté par Joseph, Joseph rival de Charlot, Charlot et Joseph rivaux d'amour</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'amoureux</i>) |
| | Chester Conklin (<i>Joseph</i>) |
| | Edgar Kennedy (<i>le fiancé éconduit</i>) |
| | Harry Mc Coy |
| | Cécile Arnold |
| | Vivian Edwards Norma Nichols |
| Edition | 10 octobre 1914 (1 bob. 300 m.) |

| Dough And Dynamite | |
|------------------------|--|
| Autres titres | <i>The Cook, The Doughnut designer</i> |
| Titres français | <i>Charlot mitron, Charlot pâtissier, Pâte et dynamite</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le mitron</i>) |
| | Chester Conklin (<i>Joseph</i>) |
| | Fritz Schade (<i>le patron</i>) |
| | Phillys Allen (<i>sa femme</i>) |
| | Charley Chase |
| | Slim Summerville Wallace Mc Donald Vivian Edwards Norma Nichols Cécile Arnold Edgar Kennedy |
| Edition | 26 octobre 1914 (2 bob. 300 m.) |

| Gentlemen OF Nerve | |
|------------------------|---|
| Autres titres | <i>Some Nerve, Charlie at the races</i> |
| Titres français | <i>Charlot et Mabel aux courses, Charlot et Mabel à l'autodrome</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>M. Who</i>) |
| | Mabel Normand (<i>Mabel</i>) |
| | Chester Conklin (<i>Joseph</i>) |
| | Mack Swain (<i>Ambrose</i>) |
| | Phillys Allen (<i>sa femme</i>) |
| | Edgar Kennedy (<i>un policeman</i>) Charley Chase Slim Summerville Alice Davenport |
| <i>Edition</i> | 29 octobre 1914 (1 bob. 300 m.) |

| His Musical Career | |
|------------------------|--|
| Autres titres | <i>The piano Movers, Musical Tramps</i> |
| Titres français | <i>Charlot déménageur, Charlot livreur de pianos, Les déménageurs de pianos</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin |
| | Mack Swain (<i>les déménageurs</i>) |
| | Alice Howell (<i>Mrs Rich</i>) |
| | Fritz Schade (<i>le père</i>) |
| | Phillys Allen |
| | Charley Chase Joe Bordeaux |
| <i>Edition</i> | 7 novembre 1914 (1 bob. 300 m.) |
| His Trysting Place | |
| Autre titre | <i>Family House</i> |
| Titres français | <i>Charlot papa, Charlot en famille</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le papa</i>) |
| | Mabel Normand (<i>la maman</i>) |
| | Mack Swain (<i>le dîneur</i>) |
| | Phillys Allen (<i>sa femme</i>) |
| <i>Edition</i> | 9 novembre 1914 (2 bob. 600 m.) |

| Tillie's Punctured Romance | |
|-----------------------------------|--|
| Autres titres | <i>Tillie's Nightmare, Marie's Millions</i> |
| Titres français | <i>Le Roman comique de Charlot et de Lolotte, Un roman d'amour dégonflé</i> |
| Réalisateur / Opérateur | <i>Mack Sennett / J.D. Williams</i> |
| Scénario | Hampton del Ruth, d'après la comédie musicale d'Edgar Smith : « Tillie's Nightmare » |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'aventurier</i>) |
| | Marie Dressler (<i>Tillie</i>) |
| | Mack Swain (<i>le père</i>) |
| | Mabel Normand (<i>la rivale</i>) |
| | Charles Bennett (<i>l'oncle de Tillie</i>) |
| | Chester Conklin Hank Mann Al St. John Charles Murray Edgar Kennedy Minta Durfee Charley Chase Gordon Griffith Phillys Allen Alice Davenport Harry Mc Coy Slim Summerville Wallace Mc Donald |
| Réalisation | Mi-avril à août 1914 (14 semaines de tournage) |
| Édition | 14 novembre 1914 (6 bob. 1800 m.) |

| Getting Acquainted | |
|---------------------------|---|
| Autre titre | <i>A Fair Exchange</i> |
| Titres français | <i>Charlot et Mabel en promenade, Charlot marié</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le mari</i>) |
| | Phillys Allen (<i>sa femme</i>) |
| | Mabel Normand (<i>le flirt</i>) |
| | Mack Swain (<i>le mari de Mabel</i>) |
| | Harry Mc Coy (<i>le turc</i>) |
| | Edgar Kennedy (<i>le policeman</i>) Cécile Arnold (<i>sa fille</i>) |
| Édition | 6 décembre 1914 (1 bob. 300 m.) |

| His Prehistoric Past | |
|------------------------|---|
| Autres titres | <i>A dream, The Cavman</i> |
| Titres français | <i>Charlot roi, Charlot nudiste, Le rêve de Charlot, Le passé préhistorique de Charlot</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | J.D. Williams |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>Weakchin</i>) |
| | Mack Swain (<i>le roi Lowbrown</i>) |
| | Gene Marsh (<i>la sorcière</i>) |
| | Al St. John |
| Edition | 7 décembre 1914 (2 bob. 600 m.) |

II. Série ESSANAY. 1915 – 14 films, dirigés par Charlie Chaplin

| His New Job | |
|------------------------|--|
| Titres français | <i>Charlot débute, Charlot débute au cinéma</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le candidat</i>) |
| | Ben Turpin (<i>l'autre candidat</i>) |
| | Charlotte Mineau (<i>l'actrice</i>) |
| | Léo White (<i>un acteur</i>) |
| | Charles Insley (<i>le directeur</i>) |
| | <i>Franck J. Coleman Agnès Ayres</i> Gloria Swanson (<i>figurantes</i>) |
| Réalisation | Janvier 1915 |
| Edition | 1 ^{er} février 1915 (2 bob. 600 m.) |

| A Night Out | |
|------------------------|--|
| Titres français | <i>Charlot fait la noce, Il fut édité en France en deux parties : A L'hôte ou Charlot va se coucher et Charlot en bombe ou fait la noce</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le noceur</i>) |
| | Ben Turpin (<i>son ami</i>) |
| | Léo White (<i>un Français</i>) |
| | Bud Jamison (<i>Maître d'hôtel</i>) Edna Purviance (<i>femme du maître d'hôtel</i>) |
| | Fred Goodwins |
| <i>Edition</i> | 15 février 1915 (2 bob.600 m.) |

| The Champion | |
|-----------------------|--|
| Autre titre | <i>Champion Charlie</i> |
| Titre français | <i>Charlot boxeur</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le challenger</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la fille de l'entraîneur</i>) |
| | Bud Jamison (<i>le boxeur</i>) |
| | Léo White (<i>le riche amateur</i>) |
| | Ben Turpin (<i>le copain</i>) |
| | Llyod Bacon (<i>l'entraîneur</i>) Billy Armstrong Peddy Mc Guire Carl Stockdale (<i>les autres challengers</i>) « Broncho Billy » Anderson (<i>un spectateur</i>) |
| <i>Edition</i> | 11 mars 1915 (2 bob. 600 m.) |

| In The Park | |
|------------------------|---|
| Titres français | <i>Charlot dans le parc, Charlot se promène, Charlot fait des siennes</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un promeneur</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la bonne</i>) |
| | Léo White (<i>l'amant</i>) |
| | Margie Reiger (<i>son flirt</i>) |
| | Llyod Bacon |
| | Billy Armstrong (<i>deux malandrins</i>) Bud Jamison (<i>un lourdaud</i>) Ernest van Pelt (<i>le policeman</i>) |
| <i>Edition</i> | 18 mars 1915 (1 bob. 300 m.) |

| A Jitney Elopement | |
|---------------------------|---|
| Autre titre | <i>Married in haste</i> |
| Titres français | <i>Charlot veut se marier, Charlot fiancé</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'amoureux</i>) |
| | Edna Purviance (<i>une jeune fille riche</i>) |
| | Léo White (<i>le comte</i>) |
| | Llyod Bacon (<i>le père de la jeune fille</i>) |
| | Bud Jamison |
| | Paddy Mc Guire Fred Goodwins Carl Stockdale Ernest van Pelt |
| <i>Edition</i> | 1 ^{er} avril 1915 (2 bob.600 m.) |

| The Tramp | |
|------------------------|---|
| Titres français | <i>Charlot vagabond. Il fut édité en France en deux parties : Charlot à la campagne ou La ferme et le chemineau ou Le vagabond</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le vagabond</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la fille du fermier</i>) |
| | Llyod Bacon (<i>l'amoureux</i>) |
| | Paddy Mc Guire (<i>le valet de ferme</i>) |
| | Billy Armstrong (<i>un poète</i>) Bud Jamison Léo White |
| <i>Edition</i> | 11 avril 1915 (2 bob. 600 m.) |
| By The Sea | |
| Autre titre | <i>Charlie's day out</i> |
| Titre français | <i>Charlot à la plage.</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le flâneur</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune femme</i>) |
| | Billy Armstrong (<i>l'homme au chapeau de paille</i>) |
| | Bud Jamison (<i>le mari</i>) |
| | Ben Turpin (<i>l'ahuri</i>) |
| | Margie Reiger (<i>l'amie de Billy</i>) |
| <i>Edition</i> | 29 avril 1915 (1 bob. 300 m.) |

| | |
|------------------------|---|
| Work | |
| Autres titres | <i>The paperhanger, The plumber</i> |
| Titres français | <i>Charlot apprenti, Charlot travaille</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'apprenti</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la servante</i>) |
| | Charles Insley (<i>le patron</i>) |
| | Billy Armstrong (<i>le mari</i>) |
| | Marta Golden (<i>l'épouse</i>) |
| | Léo White (<i>l'amant</i>) Paddy Mc Guire (<i>le policeman</i>) |
| Edition | 21 juin 1915 (2 bob. 600 m.) |

| | |
|------------------------|--|
| A Woman | |
| Autres titres | <i>The Perfect Lady, Charlie the perfect Lady</i> |
| Titres français | <i>Mam'zelle Charlot, Charlot demoiselle</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'amoureux</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune fille</i>) |
| | Charles Insley (<i>le père</i>) |
| | Marta Golden (<i>la mère</i>) |
| | Margie Reiger (<i>le flirt</i>) |
| | Billy Armstrong (<i>l'amoureux</i>) Léo White (<i>l'élégant</i>) |
| Edition | 12 juillet 1915 (2 bob. 600 m.) |

| | |
|------------------------|--|
| The Bank | |
| Autre titre | <i>Charlie at the Bank</i> |
| Titres français | <i>Charlot à la banque, Le garçon de banque</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un garçon de banque</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la secrétaire</i>) |
| | Carl Stockdale (<i>le caissier</i>) |
| | Billy Armstrong (<i>le cambrioleur</i>) |
| | Charles Insley (<i>le directeur</i>) |
| Edition | 16 août 1915 (2 bob. 600 m.) |

| Shanghaïed | |
|------------------------|--|
| Titres français | <i>Charlot marin, Charlot matelot</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le garçon de cuisine</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune fille</i>) |
| | Wesley Ruggles (<i>le père d'Edna</i>) |
| | John Rand (<i>le cuisinier</i>) |
| | Bud Jamison (<i>le capitaine</i>) |
| | Billy Armstrong (<i>le second</i>) Paddy Mc Guire Léo White Fred Goodwins Lawrence A. Boves (<i>les matelots</i>) |
| Edition | 4 octobre 1915 (2 bob. 600 m.) |

| A Night In The Show | |
|------------------------|---|
| Autre titre | <i>Charlie at the Show</i> |
| Titres français | <i>Charlie au music-hall, Charlot au spectacle</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>double rôle : un gentleman et un cockney</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la dame du parterre</i>) |
| | Dee Lampion (<i>le petit garçon</i>) |
| | Léo White (<i>le Français et le nègre de la loge</i>) |
| | May White (<i>la danseuse</i>) |
| | Bud Jamison (<i>le chanteur</i>) James T. Kelly (<i>l'autre chanteur</i>) John Rand (<i>un musicien, un spectateur</i>) Paddy Mc Guire Fred Goodwins Carry Clark Ward (<i>des spectateurs</i>) |
| Edition | 20 novembre 1915 (2 bob. 600 m.) |

| Carmen | |
|-----------------------|---|
| Titre français | Charlot joue Carmen |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>Don José</i>) |
| | Edna Purviance (<i>Carmen</i>) |
| | Ben Turpin (<i>Remendados</i>) |
| | Léo White (<i>un garde civil</i>) |
| | Jack Henderson (<i>Lilas Pastia</i>) |
| | John Rand (<i>Escamillo</i>) May White (<i>fresquita</i>) Bud Jamison (<i>un soldat</i>) Wesley Ruggles (<i>un vagabond</i>) Lawrence A. Bowes Frank Ildeman |
| <i>Edition</i> | 18 décembre 1915 (2 bob.) ; 22 avril 1916 (4 bob.) Chaplin tourne <i>Carmen</i> en deux bobines. Mais après que l'auteur eut quitté la Compagnie, les producteurs utilisèrent des chutes et firent un montage en quatre bobines, qui sortit en avril 1916. Chaplin intenta un procès à la Compagnie « pour avoir modifié Carmen ». Essanay riposta en le poursuivant en dommages et intérêts, prétextant que Chaplin avait rompu son contrat en ne tournant pas le nombre de films prévus. |

| | |
|-----------------------|---|
| Police | |
| Autres titres | <i>Charlie the burglar, Housebreaker</i> |
| Titre français | Charlot cambrioleur |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>cambrioleur</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune fille</i>) |
| | Wesley Ruggles (<i>l'escroc</i>) James T. Kelly (<i>l'ivrogne</i>) |
| | Léo White (<i>le marchand, le gardien de l'asile de nuit, un policier</i>) |
| | John Rand (<i>le policeman</i>) |
| Edition | 27 mai 1916 (2 bob. 600 m.) Chaplin ayant quitté Essanay à fin 1915, cette bande serait-elle faite entièrement de « chutes d'œuvres antérieures » et, en majeure partie du film dramatique <i>Life</i> que Chaplin avait entrepris en octobre 1915 et qu'il avait dû abandonner ? Si des scènes furent tournées effectivement pour le film , le montage n'est pas de Chaplin. D'autres séquences y furent mêlées et une partie de la bandeservit ensuite à composer <i>Triple Trouble</i> . (P .Leprohon) |

III. Série Mutual. 1916-1917 – 12 films dirigés par Charlie Chaplin

| Triple Trouble | |
|-----------------------|---|
| | <i>(Œuvre apocryphe, mentionnée à titre documentaire)</i> |
| Titre français | Les Avatars de Charlot |
| | (Composé de fragments de Work, de Police, et de Life |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le nouveau portier</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la femme de chambre</i>) |
| | Léo White (<i>un diplomate</i>) |
| | Billy Armstrong (<i>un cuisinier, un avare</i>) |
| | James T. Kelly (<i>le chanteur</i>) |
| | Bud Jamison (<i>le fainéant</i>) Wesley Ruggles (<i>l'escroc</i>) Albert Austin |
| Edition | 11 août 1918 (2 bob. 600 m.) |

| The Floorwalker | |
|------------------------|---|
| Titres français | <i>Charlot chef de rayon, Le chef de rayon</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh et W.C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le remplaçant</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la secrétaire</i>) |
| | Eric Campbell (<i>le directeur</i>) |
| | Albert Austin (<i>l'employé</i>) |
| | Lloyd Bacon (<i>le surveillant</i>) |
| | Charlotte Mineau (<i>la détective</i>) Léo White (<i>un client</i>) Henry Bergman (<i>un vieillard</i>) James T. Kelly (<i>le liftier</i>) Frank J. Coleman |
| Réalisation | Mars 1916 |
| Edition | 15 mai 1916 (2 bob. 560 m.) |

| The Fireman | |
|------------------------|--|
| Titres français | <i>Charlot pompier, Le pompier</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh et W. C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le pompier</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune fille</i>) |
| | Eric Campbell (<i>le chef</i>) |
| | Lloyd Bacon (<i>le père d'Edna</i>) |
| | Léo White (<i>le propriétaire</i>) |
| Réalisation | Mai 1916 |
| Edition | 12 juin 1916 (2 bob ; 595 m.) |

| The Vagabond | |
|------------------------|--|
| Titres français | <i>Charlot musicien, Charlot violoniste, Concurrence</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | Rollie Totheroh et W.C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le violoniste</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune fille</i>) |
| | Eric Campbell (<i>le chef bohémien</i>) |
| | Léo White (<i>le vieux juif et la vieille bohémienne</i>) |
| | Lloyd Bacon (<i>le jeune peintre</i>) Charlotte Mineau (<i>la mère</i>) |
| | Henry Bergman (<i>un bohémien</i>) John Rand Albert Austin Frank J. Coleman James T. Kelly (<i>les musiciens</i>) |
| Réalisation | Juin 1916 |
| Edition | 10 juillet 1916 (2 bob. 625 m.) |
| One A. M. | |
| Titres français | <i>Charlot rentre tard, Le noctambule</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh et W.C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le noctambule</i>) |
| | Albert Austin (<i>le chauffeur</i>) |
| Edition | 7 août 1916 (2 bob. 620 m.) |

| The Count | |
|------------------------|---|
| Titres français | <i>L'imposteur, Charlot et le comte, Soirée mondaine</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Opérateur | R. Totheroh et W.C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'apprenti tailleur</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune héritière</i>) |
| | Eric Campbell (<i>le maître tailleur</i>) |
| | James T. Kelly (<i>un valet</i>) |
| | Léo White (<i>le comte</i>) |
| | Charlotte Mineau (<i>la mère</i>) Albert Austin (<i>un invité</i>) Frank J. Coleman (<i>le père et un policeman</i>) Leoda Bryon (<i>la séductrice</i>) Henry Bergman (<i>le gros monsieur</i>) May White (<i>la grosse dame</i>) |
| Edition | 4 septembre 1916 (2 bob. 615 m.) |

| The Pawnshop | |
|------------------------|--|
| Titres français | <i>L'usurier, Charlot chez l'usurier</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh et W.C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le commis</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la fille du patron</i>) |
| | John Rand (<i>l'autre commis</i>) |
| | Henry Bergman (<i>le patron</i>) |
| | Albert Austin (<i>l'homme au réveille-matin</i>) |
| | Eric Campbell (<i>le cambrioleur</i>) James T. Kelly (un client et un policeman) Wesley Ruggles (<i>l'homme aux billets</i>) Frank J. Coleman (un policeman) |
| <i>Edition</i> | 2 octobre 1916 (2 bob. 620 m.) |

| Behind The Screen | |
|--------------------------|---|
| Titres français | <i>Charlot fait du ciné, Le machiniste</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh et W.C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le machiniste</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune intruse</i>) |
| | Eric Campbell (<i>le chef accessoiriste</i>) |
| | Frank J. Coleman (<i>l'assistant metteur en scène</i>) |
| | James T. Kelly (<i>l'opérateur</i>) |
| | Albert Austin John Rand Léo White (les machinistes) Henry Bergman le metteur en scène du film historique Llyod Bacon (metteur en scène du film comique) Charlotte Mineau Lesta Bryan (actrices) Tom Wood F.J Coleman Wesley Ruggles (acteurs) |
| <i>Edition</i> | 13 novembre 1916 (2 bob. 574 m.) |

| The Rink | |
|------------------------|--|
| Titres français | <i>Charlot patine, Patinage</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | <i>R. Totheroh et W.C. Foster</i> |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le garçon</i>) |
| | Edna Purviance (<i>une cliente</i>) |
| | Frank J. Coleman (<i>le père d'Edna</i>) |
| | Eric Campbell (<i>M. Stout</i>) |
| | Henry Bergman (<i>Mme Stout</i>) |
| | Albert Austin (<i>le chef cuisinier, un patineur</i>) John Rand (<i>un garçon</i>) Charlotte Mineau (<i>l'amie d'Edna</i>) Lloyd Bacon (<i>le prétendant</i>) James T. Kelly (<i>un cuisinier</i>) |
| Edition | 4 décembre 1916 (2 bob. 600 m.) |

| Easy Street | |
|------------------------|--|
| Titres français | <i>Le Policeman, Charlot ne s'en fait pas</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | <i>R. Totheroh et W.C. Foster</i> |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un vagabond</i>) |
| | Edna Purviance (<i>une missionnaire</i>) |
| | Albert Austin (<i>prédicateur et policeman</i>) |
| | Eric Campbell (<i>la brute</i>) |
| | James T. Kelly (<i>sacristain et policeman</i>) |
| | Henry Bergman (<i>un dur</i>) John Rand (<i>vaurien et policeman</i>) Charlotte Mineau (<i>la femme de la brute</i>) Lloyd Bacon (<i>le drogué</i>) Frank J. Coleman Léo White (<i>des policemen</i>) Janet Miller Sully Loyal Underwood |
| Edition | 22 janvier 1917 (2 bob. 620 m.) |

| The Cure | |
|-----------------------|---|
| Titre français | <i>Charlot fait une cure</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | <i>R. Totheroh et W.C. Foster</i> |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un curiste alcoolique</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune femme</i>) |
| | Eric Campbell (<i>le gouteux</i>) Henry Bergman (<i>le masseur</i>) |
| | John Rand (<i>autre masseur</i>) |
| | Albert Austin (<i>le garçon</i>) |
| Edition | 16 avril 1917 (2 bob. 590 m.) |

| The Immigrant | |
|-----------------|--|
| Autre titre | <i>The refugee</i> |
| Titres français | <i>L'émigrant, Charlot voyage</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Tothoroh et W.C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'émigrant</i>) |
| | Edna Purviance (<i>l'émigrante</i>) |
| | Kitty Bradbury (<i>sa mère</i>) |
| | Albert Austin (<i>l'émigrant russe, un commensal</i>) |
| | Henry Bergman (<i>l'émigrant riche, un artiste</i>) |
| | Stanley Sanford (<i>le fripon</i>) Eric Campbell (le garçon de restaurant) James T. Kelly (un émigrant, le clochard) John Rand (un client impécunieux) Frank J. Coleman (le patron du restaurant, un officier) Llyod Underwood |
| Edition | 17 juin 1917 (2 bob. 584 m.) |

| The Adventurer | |
|-----------------|--|
| Titres français | <i>L'évadé, Charlot s'évade</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Tothoroh et W.C. Foster |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le bagnard évadé</i>) |
| | <i>Edna Purviance (une jeune mondaine)</i> |
| | Martha Golden (<i>sa mère</i>) |
| | Eric Campbell (<i>le prétendant</i>) |
| | Henry Bergman (<i>le père et le maître-nageur</i>) |
| | Albert Austin (<i>le valet</i>) Frank J. Coleman (un garde) Toraichi Kono le chauffeur) James T. Kelly (le petit vieux) <i>John Rand</i> Loyal Underwood (<i>des invités</i>) May White (la grosse dame) Phillys Allen (la bonne) <i>Monta Bell</i> Janet Miller Sully |
| Réalisation | <i>Juillet 1917</i> |
| Edition | 23 octobre 1917 (2 bob. 590 m.) |

IV. Série First National. 1918-1922 – 9 films dirigés par Charlie Chaplin

| A Dog's Life | |
|-----------------------|--|
| Titre français | <i>Une vie de chien</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le chômeur</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la chanteuse</i>) |
| | Tom Wilson (<i>le policeman</i>) |
| | Sydney Chaplin (<i>le marchand de saucisses</i>) |
| | Chuck Riesner (<i>le costaud</i>) |
| | Billy White (<i>le patron du café</i>) Albert Austin James T. Kelly (<i>les deux voleurs</i>) Henry Bergman (<i>un apache et la grosse dame</i>) Bud Jamison Park Jones Janet Miller Sully Loyal Underwood |
| Réalisation | Février-mars 1918 |
| Edition | 14 avril 1918 (3 bob. 860 m.) |

| Shoulder Arms | |
|-----------------------|---|
| Titre français | Charlot soldat |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un soldat américain</i>) |
| | Edna Purviance (<i>une jeune Française</i>) |
| | Sydney Chaplin (<i>un sergent américain et le Kaiser</i>) |
| | Henry Bergman (<i>un officier allemand, un barman américain et Hindenburg</i>) |
| | Albert Austin (<i>un officier américain et le chauffeur du Kaiser</i>) |
| | Tom Wilson (<i>le sergent du camp</i>) Jack Wilson (<i>le Kronprinz</i>) John Rand (<i>un soldat américain</i>) Park Jones Loyal Underwood |
| Réalisation | Été 1918 |
| Edition | 20 octobre 1918 (3 bob. 1005 m.) |

| | |
|-----------------------|--|
| The Bond | |
| Autres titres | <i>Charlie Chaplin in a Liberty Loan Appeal</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin |
| | Edna Purviance Albert Austin Sydney Chaplin |
| Edition | 16 décembre 1918 (1/2 bob. 175 m.) |
| Sunnyside | |
| Titre français | Idylle aux champs |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le garçon de l'auberge</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la belle du village</i>) |
| | Tom Wilson (<i>le patron</i>) |
| | Albert Austin (<i>l'idiot du village</i>) |
| | Henry Bergman (<i>le père d'Edna</i>) |
| | Loyal Underwood (<i>le petit vieux</i>) Park Jones (<i>le gros homme</i>) Tom Terris (<i>le citadin</i>) Tom Wood (<i>un paysan</i>) |
| Edition | 15 juin 1919 (3 bob. 890 m.) |

| | |
|-------------------------|--|
| A Day's Pleasure | |
| Titre français | Une journée de plaisir |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le petit bourgeois</i>) |
| | Edna Purviance (<i>sa femme</i>) |
| | Babe London |
| | Jackie Coogan (<i>les enfants</i>) |
| | Henry Bergman (<i>le gros homme</i>) |
| | Mack Swain (<i>sa femme</i>) Sydney Chaplin (<i>le père de famille</i>) Tom Wilson (<i>le policeman</i>) Albert Austin (<i>le joueur de trombone</i>) Raymond Lee Loyal Underwood |
| Edition | 7 décembre 1919 (2 bob. 550 m.) |

| The Kid | |
|-----------------------|--|
| Titre français | Le gosse |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le vagabond</i>) |
| | Carl Miller (<i>l'artiste</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la mère</i>) |
| | Jackie Coogan (<i>le gosse</i>) |
| | Tom Wilson (<i>le policeman</i>) |
| | Chuck Riesner (<i>le costaud</i>) Albert Austin (<i>le malfaiteur</i>) Nelly Bly Baker (<i>une voisine</i>) Henry Bergman (<i>le patron de l'asile de nuit</i>) Lita Grey (<i>l'ange malicieux</i>) Phillys Allen (<i>la femme à la voiture d'enfant</i>) Sydney Chaplin (<i>l'inspecteur de l'Assistance publique</i>) Monta bell Jack Coogan |
| Edition | 6 février 1921 (6 bob. 1700 m.) |

| The Iddle Class | |
|------------------------|---|
| Titres français | <i>Les oisifs, Charlot et le masque de fer</i> |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>double rôle : le vagabond, le gentleman</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la femme du gentleman</i>) |
| | Mack Swain (<i>le père</i>) Allan Garcia (<i>le joueur de golf</i>) |
| | Loyal Underwood (<i>un invité du bal</i>) |
| | Henry Bergman (<i>le clochard endormi</i>) |
| | Rex Storey (<i>le pickpocket</i>) John Rand (<i>le voisin de banc</i>) Lita Grey et sa mère Lilian Mc Murray (<i>les femmes de chambre</i>) |
| Réalisation | Mai 1921 |
| Edition | 25 septembre 1921 (2 bob. 615 m.) |

| Pay Day | |
|-----------------------|---|
| Titre français | Jour de paye |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un ouvrier maçon</i>) |
| | Phillys Allen (<i>sa femme</i>) |
| | Mack Swain (<i>le contremaître</i>) Edna Purviance (<i>sa fille</i>) |
| | Sidney Chaplin (<i>un ami, le patron du stand-restaurant</i>) |
| | Allan Garcia |
| | Henry Bergman (<i>les noctambules</i>) Albert Austin John Rand Loyal underwood (<i>ouvriers maçons</i>) |
| Réalisation | Automne 1921- 15 février 1922 |
| Edition | 2 avril 1922 (2 bob. 610 m.) |

| The Pilgrim | |
|-----------------------|--|
| Titre français | Le pèlerin |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Opérateur | R. Totheroh |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>l'évadé</i>) |
| | Edna Purviance (<i>la jeune fille</i>) |
| | Kitty Bradbury <i>sa mère, Mrs Brown</i>) |
| | Mack Swain (<i>le bedeau</i>) |
| | Tom Murray (<i>la sheriff</i>) |
| | Chuck Riesner (<i>le voleur</i>) Loyal Underwood (<i>le doyen</i>) Dinky Dean (<i>l'enfant</i>) May Wells (<i>la mère de l'enfant</i>) Sidney Chaplin (<i>son mari</i>) Monta Bell (<i>le policeman</i>) Henry Bergman (<i>le voyageur</i>) Raymond Lee (<i>le vrai pasteur</i>) Edith Bostwick Florence Latimer Phillys Allen (<i>les dames de la paroisse</i>) |
| Réalisation | Été 25 septembre 1922 |
| Edition | 25 février 1923 (4 bob. 1300 m.) |

V. United Artists. 23-1952 – 8 films dirigés par Charlie Chaplin

| A Woman of Paris | |
|--------------------------------|--|
| Autre titre | <i>The Public Opinion</i> |
| Titres français | <i>L'opinion publique, Une femme de Paris</i> |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Assistants | Edward A. Sutherland et Monta Bell. |
| Conseillers artistiques | Henry d'Abbadie d'Arrast et Jean de Limur. |
| Décorateur | Arthur Stibolt |
| Opérateur | R. Totheroh, Jack Wilson |
| Interprètes | Edna Purviance (<i>Marie saint-Clair</i>) Adolphe Menjou (Pierre Revel) |
| | Carl Miller (<i>jean Millet</i>) |
| | Lydia Knott (<i>sa mère</i>) Charles-K. French (son père) |
| | Clarence Gelder (<i>le père de Marie</i>) |
| | Betty Morrissey (<i>Fifi</i>) |
| | Malvina Polo (<i>Paulette</i>) Henry Bergman (le maître d'hôtel) Harry Northrup (un garçon) Nelly Bly Baker (la masseuse) Charlie Chaplin (un portefaix) |
| Réalisation | Novembre 1922-septembre 1923 |
| Edition | New York, 1 ^{er} octobre 1923, au « Lyric Theatre » (8 bob. 2450 m.) |

| The Gold Rush | |
|--------------------------------|--|
| Titre français | La ruée vers l'or |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Assistants | Charles Riesner, H. d'Abbadie d'Arrast |
| Directeur de production | <i>Alfred Reeves</i> |
| Décorateur | Charles D. Hall |
| Opérateur | R. Totheroh, Jack Wilson |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le prospecteur solitaire</i>) |
| | Mack Swain (<i>Jim Mc Kay</i>) |
| | Henry Bergman (<i>Hank Curtis</i>) |
| | Tom Murray (<i>Black Larsen</i>) |
| | Georgia Hale (<i>Georgia</i>) |
| | Betty Morrissey (<i>Betty</i>) Malcom Waite (jack Cameron) |
| Réalisation | Janvier 1924 –mai 1925 |
| Edition | Hollywood, 26 juin 1925, à « l'Egyptian Theatre » en 10 bobines (3129 m.) ; New York, 16 août 1925, au « Strand Theatre » (2720 m.). Réédité le 6 mars 1942 avec musique et commentaire de Chaplin (version réduite à 2150 m.) <i>Direction musicale</i> : Max Terr. |

| | |
|-----------------------|--|
| The Circus | |
| Titre français | Le Cirque |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Assistant | <i>Harry Crocker</i> |
| Décorateurs | Charles D. Hall, William E. Hinckley |
| Musique | Charlie Chaplin |
| Arrangements musicaux | P. Williamson |
| Opérateur | R. Totheroh, Jack Wilson, Mark Marklatt |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le vagabond</i>) |
| | Allan Garcia (<i>le directeur du cirque</i>) |
| | Merna Kennedy (<i>l'écuyère</i>) |
| | Betty Morrissey (<i>la femme qui disparaît</i>) |
| | Harry Crocker (<i>rex, l'équilibriste</i>) |
| | Stanley Sanford (<i>le garçon de tente</i>) John Rand (le machiniste) George Davis (le prestigitateur) Henry Bergman (le clown) Steve Murphy (le pickpocket) Doc Stone (le boxeur) Albert Austin Hernie Conklin |
| Réalisation | Octobre 1925-octobre 1927 |
| Édition | Prelière (7 bob. 2144 m.) au « Strand Theatre » de New York, le 7 janvier 1928. Réédition : version sonore, Paris, 16 avril 1969. |

| City Lights | |
|----------------|--|
| Titre français | Les lumières de la ville |
| Réalisateur | <i>Charlie Chaplin</i> |
| Assistants | Harry Crocker, Henry Bergman, Albert Austin. |
| Décorateur | Charles D. Hall |
| Musique | Charlie Chaplin, orchestrée par Arthur Johnston |
| Opérateur | R. Totheroh, Gordon Pollock et Mark Marklatt. |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>le vagabond</i>) |
| | Virginia Cherrill (<i>la jeune aveugle</i>) |
| | Harry Myers (<i>le millionnaire excentrique</i>) |
| | Florence Lee (<i>la grand-mère</i>) |
| | Allan Garcia (<i>le valet de chambre</i>) |
| | Hank Mann (<i>le boxeur</i>) Henry Bergman (le personnage officiel et le concierge) Albert Austin (le balayeur et l'escroc) Stanhope Wheateroft (le client du café) John Rand (le vieux clochard) James Donnely (le contremaître) Eddie Baker (l'arbitre) Robert Parrish (le marchand de journaux) Jean Harlow (figurante) |
| Réalisation | Juin 1928-décembre 1930 |
| Edition | 30 janvier 1931, à Los Angeles ; 6février 1931, à New York, au « George M. Cohan Theatre » (2380 m.) |

| | |
|-----------------------|--|
| Modern Times | |
| Titre français | Les Temps modernes |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Assistants | Carter de Haven, Henry Bergman. |
| Décorateurs | Charles D. Hall et Russel Spencer. |
| Musique | Charlie Chaplin, arrangée et dirigée par Alfred Newman, Edgard Powell et David Haskin |
| Opérateur | R. Totheroh et Ira Morgan |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>un ouvrier d'usine</i>) |
| | Paulette Godard (<i>la gamine</i>) Henri Bergman (le propriétaire du café) |
| | Chester Conklin (<i>le mécanicien</i>) |
| | Allan Garcia (<i>le président de la Steel Co</i>) |
| | Stanley Sanford (<i>le compagnon de chaîne</i>) |
| | Hank Mann (<i>le voisin de cellule</i>) Louis Watheaux (le cocaïnomane) Lloyd Ingraham (le directeur de la prison) Wilfried Lucas Heinie Conklin Edward Kimbald John Rand Murdock Mc Quarric (<i>ouvriers et compagnons de cellule</i>) |
| Réalisation | Octobre 1934-1935 |
| Edition | 6 février 1936, au « Rivoli Theatre », à New York (2320 m .) |

| The Great Dictator | |
|---------------------------|--|
| Titre français | Le dictateur |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Assistants | Henry Bergman, Dan James, Wheeler Dryden, Bob Meltzer |
| <i>Décorateur</i> | J. Russel-Spencer |
| <i>Musique</i> | Charlie Chaplin, orchestrée par Meredith Wilson |
| <i>Opérateur</i> | R. Tothoroh, Karl Struss |
| <i>Interprètes</i> | <i>Personnages du palais :</i> |
| | Charlie Chaplin (<i>Hynkel</i>) |
| | Jack Oakie (<i>Napaloni</i>) Henry Daniell (Garbitsch) |
| | Billy Gilbert (<i>Herring</i>) |
| | Grace Hale (<i>Mme Napaloni</i>) |
| | Carter de Haven (<i>Ambr. De Bactérie</i>) Reginald Gardiner (Schultz) Personnages du ghetto : Charlie Chaplin (le barbier juif) Paulette Godard (Hannah) Maurice Moscovitch (M. Jaeckel) Emma Dunn (Mrs Jaeckel) Bernard Gorcey (M. Mann) Paul Weigel (M. Agar) Chester Conklin (le client du barbier) Eddie Gribbon (l'officier) Hank Mann (l'ordonnance) Léo White (un barbier) Lucien Prival (un officier) Esther Michelson Florence Wright Robert O. Davis Eddie Dunn Peter Lynn Nita Pike |
| <i>Réalisation</i> | Décembre 1938-juillet 1940 |
| <i>Edition</i> | New-York, 15 octobre 1940 ; Paris, 14 février 1945 (3420 m . 126 min.) |

| Monsieur Verdoux | |
|---------------------------------|--|
| Titre français | Monsieur Verdoux |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| <i>Metteur en scène associé</i> | <i>Robert Florey</i> |
| <i>Scénario</i> | <i>d'après une idée d'Orson Welles.</i> |
| <i>Assistant</i> | <i>Wheeler Dryden</i> |
| <i>Décorateur</i> | John Beckman |
| <i>Costumes</i> | Drew Tetrick |
| <i>Montage</i> | William Nico |
| <i>Musique</i> | Charlie Chaplin, arrangée et dirigée par Rudolph Schrager |
| <i>Opérateur</i> | Curt Courant, R. Totheroh et Wallace Chewing |
| <i>Interprètes</i> | Charlie Chaplin (<i>Henri Verdoux</i>) |
| | Mady Correll (<i>Mona, femme de Verdoux</i>) |
| | Allison Roddan (<i>leur fils</i>) |
| | Robert Lewis (<i>Maurice Botello</i>) |
| | Audrey Betz (<i>Mme Botello</i>) |
| | Martha Raye (<i>Annabella Bonheur</i>) Ada-May (Annette, sa femme de chambre) Isobel Elsom (Marie Grosnay) Marjorie Bennett (sa femme de chambre) Helen Heigh (Yvonne) Margaret Hoffmann (Lydia Floray) Marilyn Nash (la jeune fille) Irving Bacon (Pierre Couvais) Edwin Mills (Jean Couvais) Virginia Brissac (Carlotta Couvais) Almira Session (Lena Couvais) Eula Morgan (Phoebe Couvais) Bernard J. Nedell (le préfet de police) Charles Evans (le détective Morrow) William Frawley (un inspecteur de police) Fritz Leiber (le prêtre) Barbara Slater (la fleuriste) Wheeler Dryden (le remisier) Arthur Holh John Harmon Vera Marche Christine Ell Pierre Watkin Lois Conklin Barry Norton Tom Wilson Philippe Smalley Edna Purviance |
| <i>Réalisation</i> | Mai-septembre 1946 |
| <i>Edition</i> | 11 avril 1947, à Broadway (123 min.) |

| Limelight | |
|--------------------------------|---|
| Titre français | Les feux de la rampe |
| Réalisateur | Charlie Chaplin et les assistants : Robert Aldrich, Wheeler Dryden , Jerry Epstein |
| <i>Décorateur</i> | Eugène Lourié |
| <i>Montage</i> | Joe Inge |
| <i>Musique et chorégraphie</i> | Charlie Chaplin |
| <i>Assistant musical</i> | Ray Rash |
| <i>Opérateur</i> | Karl Strauss, R. Totheroh |
| <i>Interprètes</i> | Charlie Chaplin (<i>Calvero, un comédien de music-hall</i>) Claire Bloom (Terry, une danseuse de ballet) Sydney Chaplin Jr (Neville, un compositeur) Nigel Bruce (Mr Postant, directeur de théâtre) Norman Llyod (Bodalink, régisseur) Buster Keaton (un partenaire de Calvero) Marjorie Bennett (Mrs Alsop, la logeuse) Snub Pollard (un musicien ambulant) Geraldine, Michaël et Joséphine Chaplin (enfants des bas- quartiers) Barry Bernard Stapleton Kent Mollie Blessing Leonard Mudi Julian Ludwig Loyal Underwood Edna Purviance (<i>figurants</i>) |
| <i>Réalisation</i> | Octobre 1951-janvier 1952 |
| <i>Edition</i> | Londres, 16 octobre 1952, New York, 23 octobre 1952, Paris, 30 octobre 1952 (3840 m. 2h. 23) |

VI . Productions indépendantes

| | |
|-----------------------------|---|
| A King In New York | |
| Titre français | Un roi à New York |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Décorateur | Allan Harris |
| Montage | John Seabourne |
| Musique | Charlie Chaplin |
| Adaptation française | P.F. Caillé. Supervision de Jean Dutourd |
| Opérateur | Georges Périnal |
| Interprètes | Charlie Chaplin (<i>Shahdov, le roi d'Estrovie</i>) Dawn Addams (Anna Kay) Michaël Chaplin (Rupert) Olivier Johnston (l'ambassadeur) Jerry Desmond (le premier ministre) Maxime Audley (la reine) |
| | Phil Brown Harry Green John Mc Larren Alan Gifford Shani Wallis Joy Nichols Joan Ingram Sdney James George Woodbridge Robert Arden Lauri Lupino-Lane George Truzzi |
| Production | Attica Film Company |
| Réalisation | 7 mai-28 juillet 1956 |
| Edition | Londres, 12 septembre 1957 Paris, 25 octobre 1957 (1h 45) |

| A Countess From Hong Kong | |
|--|--|
| Titre français | La comtesse de Hong Kong |
| Réalisateur | Charlie Chaplin |
| Scénario et musique | Charlie Chaplin |
| Assistant metteur en scène | Jack Causey |
| Directeur artistique | Bob Cartwright |
| Chef monteur | Gordon Hales |
| Arrangement et direction musicale | Lambert Williamson |
| Collaboration musicale | Eric James |
| Opérateur | Arthur Ibetton (Technicolor) |
| Interprètes | Sophia Loren (<i>Natascha</i>) Marlon Brando (Ogden Mears) Sydney Chaplin (Harvey) Tippi Hedren (Martha) Patrick Gargill (Hudson) Margaret Rutherford (Miss Gaulswallow) Michaël Medwin (John Felix) Olivier Johnson (Clark) John Paul (le capitaine) Angela Scoular (la débutante) Dill Nagy (Crawford) Angela Pringle (la baronne) Jenny Bridges (la comtesse) Géraldine Chaplin (la jeune fille du bal) Kewin Manser (le photographe) Carol Cleveland (l'infirmière) Charlie Chaplin (un vieux stewart) |
| Production | Jérôme Epstein |
| Réalisation | Londres, 17 janvier à mai 1966 |
| Edition | Londres, janvier 1967 Paris (Opéra), 13 janvier 1967 (1h 57 min.) (3356 m.) |

Annexes vidéo

Extraits n° 1 : Le vêtement de Charlot

[video_01_vetement_charlot.mpg](#)

Extraits n° 2 : L'espace du domus

[video_02_espace_du_domus.mpg](#)

Extraits n° 3 : L'espace du ring

[video_03_espace_du_ring.mpg](#)

Extraits n° 4 : Cas particulier de générique

[video_04_cas_partic_generique.mpg](#)

Extraits n° 5 : l'art du montage

[video_05_art_montage.mpg](#)

Extraits n° 6 : Le gag de la mule

[video_06_gag_mule.mpg](#)

Extraits n° 7 : La musique et le montage

[video_07_musique_et_montage.mpg](#)

Extraits n° 8 : la construction en miroir

[video_08_construction_miroir.mpg](#)

Extraits n° 9 : La séquence d'ouverture

[video_09_sequence_ouverture.mpg](#)

Extraits n° 10 : Echec de la course-poursuite

Document non disponible

Extraits n° 11 : La parole structure le montage

Document non disponible

Extraits n° 12 : Les stratégies amoureuses

[video_12_strategies_amoureuses.mpg](#)

Extraits n° 13 : Le franchissement et l'effraction

[video_13_franchissement_effraction.mpg](#)

Extraits n° 14 : L'écriture de l'espace

[video_14_ecriture_espace.mpg](#)

Extraits n° 15 : Une critique du cinéma

[video_15_critique_cinema.mpg](#)

Extraits n° 16 : Cinéma et télévision

[video_16_cinema_telelevision.mpg](#)

Extraits n° 17 : Un nouveau Charlot au miroir

[video_17_nouveau_charlot_au_miroir.mpg](#)

