



CHARLES CHAPLIN

le vrai sur grand écran

7 Films:

Charlot, Charlot, l'émigrant

Le Kid

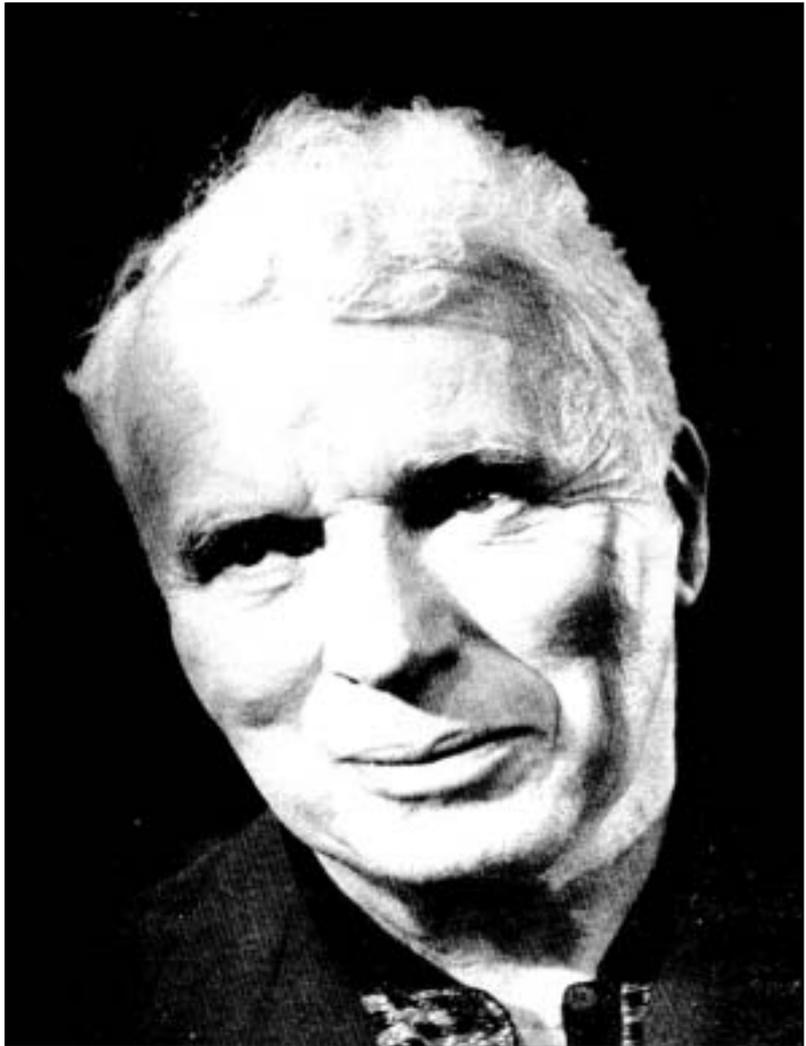
La Ruée vers l'Or

Le Cirque

Les Lumières de la Ville

Les Temps Modernes

Le Dictateur



*Dossier élaboré par
Gilbert Castellino*

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

Sommaire

Préface de François Truffaut	page 3
Le personnage Charlot	page 4
Charlot est un personnage mythique	
Charlot et les objets	
Charlot et le temps	
Le péché de répétition	
Chaplin ou le poids d'un mythe	page 5
La quête chaplinesque	
Le dictateur et son double	
Charlot et son double	
Un bienfait est toujours perdu	
Lumières de la ville ou lumière de l'amour	
Le mystère Chaplin	page 7
Le baton récalcitrant	page 7
Un rire trop physique	page 8
Quelques mots de Chaplin	page 9
Le public sait-il ce qu'il désire ?	
Pas de caméra acrobate	
Un homme apolitique (une satire triste)	
Vie et oeuvre de Chaplin	page 10
Charlot en vers	page 13
Filmographie	page 14
Fiches films	page 16
Charlot, Charlot, l'émigrant - 1917	
Le Kid - 1921	
La ruée vers l'or - 1925	
Le cirque - 1928	
Les lumières de la ville - 1931	
Les temps modernes - 1936	
Le dictateur - 1940	

Préface par François Truffaut

Charles Chaplin est le cinéaste le plus célèbre du monde, mais son oeuvre a failli devenir la plus mystérieuse de l'histoire du cinéma. Au fur et à mesure qu'expiraient les droits d'exploitation de ses films, Chaplin en interdisait la diffusion, échaudé, il faut le préciser, par d'innombrables rééditions-pirates, et cela depuis le début de sa carrière; les nouvelles générations de spectateurs arrivaient, qui ne connaissaient **Le Kid, Le Cirque, Les Lumières de la ville, Le Dictateur, Monsieur Verdoux, Limelight**, que de réputation.(...)

(...)Pendant les années qui ont précédé l'invention du parlant, des gens dans le monde entier, principalement des écrivains, des intellectuels, ont boudé et méprisé le cinéma, dans lequel ils ne voyaient qu'une attraction foraine ou un art mineur. Ils ne toléraient qu'une exception, Charlie Chaplin - et je comprends que cela ait paru odieux à tous ceux qui avaient bien regardé les films de Griffith, de Stroheim, de Keaton.

Ce fut la querelle autour du thème: le cinéma est-il un art ? Mais ce débat entre deux groupes d'intellectuels ne concernait pas le public, qui d'ailleurs ne se posait même pas la question. Par son enthousiasme, dont les proportions sont difficiles à imaginer aujourd'hui - il faudrait transposer et étendre au monde entier le culte dont Eva Peron a été l'objet en Argentine - le public faisait de Chaplin, au moment où se terminait la première guerre mondiale, l'homme le plus populaire au monde. Si je m'émerveille de cela, cinquante-huit ans après la première apparition de Charlot sur un écran, c'est que j'y vois une grande logique, et dans cette logique une grande beauté. Dès ces débuts, le cinéma a été pratiqué par des gens privilégiés, même s'il ne s'agissait guère jusqu'en 1920 de pratiquer un art. Sans entonner le couplet, fameux depuis mai 1968, à propos du "cinéma art bourgeois", je voudrais faire remarquer qu'il y a toujours eu une grande différence, non seulement culturelle mais biographique, entre les gens qui font les films et ceux qui les regardent. (...)

(...)De quoi est fait Charlot, pourquoi et comment a-t-il dominé et influencé cinquante ans de cinéma - au point qu'on le distingue nettement en surimpression derrière le Julien Carette de **La Règle du jeu**, comme on distingue Henri Verdoux derrière **Archibald de la Cruz**, et comme le petit barbier juif qui regarde brûler sa maison dans **Le Dictateur** revit

vingt-six ans plus tard dans le vieux polonais de **Au Feu les pompiers** de Milos Forman ? Voilà ce qu'André Bazin a su voir et faire voir.

LE PERSONNAGE DE CHARLOT**Charlot est un personnage mythique**

Charlot est un personnage mythique qui domine chacune des aventures auxquelles il est mêlé. Charlot existe pour le public avant et après *Le Policeman* ou *Le Pèlerin*. Pour des centaines de millions d'hommes sur la planète, Charlot est un héros comme l'étaient pour d'autres civilisations Ulysse ou Roland le Preux, à cette différence près que nous connaissons aujourd'hui les héros antiques à travers des œuvres littéraires *achevées* qui en ont définitivement fixé les aventures et les avatars, tandis que Charlot est toujours libre d'entrer dans un nouveau film. Chaplin vivant demeure le créateur et le répondant du personnage de Charlot.

Charlot et les objets

La fonction utilitaire des objets se réfère à un ordre humain lui-même utilitaire et prévoyant de l'avenir. Dans ce monde, le nôtre, les objets sont des outils plus ou moins efficaces et dirigés vers un but précis. Mais les objets ne servent pas Charlot comme ils nous servent. Examinons un gag caractéristique: dans *Charlot s'évade*, Charlot croit s'être débarrassé des gardiens qui le poursuivaient, en leur jetant des pierres du haut d'une falaise; les gardiens, en effet, gisent plus ou moins assommés. Mais au lieu de profiter de la situation pour mettre de l'espace entre eux et lui, Charlot s'amuse à figner le travail en leur jetant d'autres petits cailloux. Ce faisant, il ne voit pas arriver derrière lui un de leurs collègues qui le regarde faire. Cherchant une pierre de la main, Charlot rencontre alors le soulier du gardien. Admirez son réflexe: au lieu d'essayer de s'enfuir, ce qui n'aurait apparemment aucune chance de réussir, ou, ayant mesuré le désespoir de la situation, de se livrer au garde-chiourme, Charlot recouvre le pied malencontreux d'un peu de poussière. (...)

Charlot et le temps

Quoi qu'il en soit, on voit bien que le gag que nous citons plus haut ouvre, sous le premier choc comique, un abîme spirituel qui provoque chez le spectateur, sans qu'il ait eu le loisir de l'explorer, ce vertige délicieux qui modifie rapidement la tonalité du rire. C'est que Charlot y pousse jusqu'à l'absurde sa tendance

fondamentale à ne pas dépasser l'instant. Débarrassé des deux gardiens grâce à sa capacité d'utiliser le terrain et les objets, il cesse, aussitôt le péril passé, de songer à se constituer une réserve de prudence supplémentaire: la sanction ne se fait pas attendre. Mais elle est cette fois si grave que Charlot ne peut instantanément trouver la solution (soyons assurés pourtant qu'il ne tardera pas), il ne peut dépasser le réflexe et le simulacre de l'improvisation. Une seconde, le temps d'un geste négateur, la menace sera illusoirement écartée; effacée par ce coup de gomme dérisoire. Qu'on ne confonde pas grossièrement le geste de Charlot avec celui de l'autruche qui se cache la tête dans le sable ! Tout le comportement de Charlot le contredirait. Charlot, c'est l'improvisation même, l'imagination sans limites devant le danger.(...)

Ce geste d'effacer le danger fait d'ailleurs partie d'un ensemble de gags propres à Charlot, parmi lesquels il faudrait ranger le célèbre camouflage en arbre de *Charlot soldat*.

" Camouflage " n'est pas le mot. Il s'agit bien plus exactement d'une opération de mimétisme. A la limite, les réflexes de défense aboutissent chez Charlot à une résorption du temps par l'espace. Acculé à un danger suprême et inévitable, Charlot s'enfonce dans les apparences comme un crabe dans le sable (...)

(...) L'arbre de toile peinte où Charlot se cache, se confond de façon hallucinante avec ceux de la forêt. On songe aux insectes bâtonnets indiscernables parmi les brindilles ou à ces phyllies qui imitent les feuilles jusque dans les parties dévorées par les chenilles. La brusque immobilité végétale de " l'arbre-Charlot " est aussi celle même de l'insecte qui fait le mort (comparez également le gag de Charlot qui feint d'avoir été tué par le coup de fusil du gardien dans *Charlot s'évade*). Mais ce qui distingue Charlot de l'insecte, c'est la promptitude avec laquelle il repasse de la dissolution spatiale dans le cosmos à la plus parfaite réadaptation active à l'instant. Ainsi, immobile dans son arbre, assomme-t-il, l'un après l'autre, d'un mouvement de " branches " rapide et précis, les soldats allemands qui passent à sa portée. 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, Charlot l'exprime d'un geste familier et sublime: cet extraordinaire coup de pied en arrière qui lui sert aussi bien à se débarrasser de la peau de banane qu'il vient de peler et de la tête imaginaire du géant Goliath que, plus idéalement encore, de toute pensée encombrante. (...)

(...) Cet admirable coup de pied est d'ailleurs capable d'exprimer mille nuances depuis la vengeance hargneuse jusqu'à l'expression guillerette du " enfin libre ", à moins qu'il ne secoue pour s'en défaire un invisible fil à la patte. (...)

Le péché de répétition

(...) La tendance à la mécanisation est la rançon de sa non-adhérence aux événements et aux choses. Comme l'objet ne se projette jamais dans l'avenir, selon une prévision utilitaire, quand Charlot a, avec lui, un rapport de durée, il contracte très vite une sorte de crampe mécanique, une habitude superficielle où s'évanouit la conscience de la cause initiale du mouvement. Cette fâcheuse inclination lui joue toujours de mauvais tours. Elle est au principe du fameux gag des *Temps modernes* où Charlot, travaillant à la chaîne, continue spasmodiquement à visser des écrous imaginaires. Mais on le décèle sous une forme plus subtile dans *Le Policeman*, par exemple. Dans la chambre où il est poursuivi par le gros dur, Charlot met le lit entre son adversaire et lui. Suit une série de feintes où chacun parcourt de part et d'autre le lit dans sa longueur. Au bout d'un certain temps, Charlot finit, en dépit de l'évidence du danger, par s'habituer à cette tactique de défense provisoire et, au lieu de

subordonner ses demi-tours à l'attitude de son adversaire, se prend à faire mécaniquement ses allers et retours comme si ce geste suffisait par lui-même à le séparer éternellement du danger. Naturellement, si stupide que soit l'adversaire, il lui suffit, une fois, de rompre le rythme pour que Charlot vienne de lui-même dans ses bras. Je crois bien qu'il n'y a pas, dans toute l'oeuvre de Chaplin, d'exemple de mécanisation qui ne lui joue pas de mauvais tours. C'est que la mécanisation est en quelque sorte le péché fondamental de Charlot. La tentation permanente.(...)

André Bazin
Charlie Chaplin
(Ramsay poche cinéma)



CHAPLIN OU LE POIDS D'UN MYTHE

La quête chaplinesque

Le poids accablant des exégèses consacrées à Chaplin ridiculise d'avance toute prétention à quelque "regard neuf" sur un univers parcouru en tous sens. Au moins quelques retrouvailles fragmentaires, à la faveur de l'hommage actuellement rendu dans les salles au petit homme devenu si grand, permettent-elles plus modestement de redécouvrir l'unité thématique de cette œuvre et l'inanité d'un clivage artificiel entre les "excellents" films de Charlot et les "médiocres" films de Chaplin.

Clivage correspondant bien sûr à l'événement auquel son art n'aurait pas survécu: l'apparition de ces *talkies* qu'en l'excellente compagnie d'Eisenstein, Poudovkine, René Clair et bien d'autres, il accueillait comme une catastrophe, tendant ainsi lui-même à la société et à la critique comme autant de verges pour se faire fouetter.

Et de fait la société a mal toléré que son bouffon, devenu ouvertement philosophe lui dise en clair ce qu'en l'amusant il n'avait pourtant jamais cessé de lui jeter en pleine face. Et les thuriféraires de l'art, longtemps attachés à la permanence de l'image clownesque de Charlot comme à ces refrains dont le charme est d'être répétés, n'ont guère caché leurs réticences devant une mutation qui ne pouvait à leurs yeux qu'engendrer un bâtard.

D'autant que d'emblée Chaplin contournait les normes du parlant, si vite confisquées par la littérature et le théâtre: "variété" des caractères, "épaisseur" psychologique ou "continuité" narrative ou dramatique. Charles Chaplin semblait impuissant à assumer (ou ignorait délibérément, mais tout le problème est là) la nouvelle "règle du jeu". En cela frère spirituel de Jean Renoir, insoucieux comme lui des lois des genres, Chaplin déconcertait par ses "drames gais" comme Charlot l'avait fait par ses comédies tristes. Il mangeait sans vergogne à plusieurs rateliers esthétiques, refusant d'abandonner le pointillisme situationniste du gag et les contours immuables de son mythe au profit d'événements et de personnages appelant, croyait-on, la gravité et l'exploration psychologique en profondeur.

Désinvolture donc, égale et de sens contraire à celle de Charlot naguère enfrenant aux yeux de certains, la loi austère du mime en souillant de son "cœur ignoble" l'abstraite pureté du gag, en poissant de sentimentalité la sèche

sobriété requise de la marionnette. Conduite un peu semblable à celle d'un peintre primitif seul à avoir pressenti la perspective et qui au moment où les autres en découvrent les possibilités, en flairerait d'instinct les pièges et, brûlant une étape, trouverait une autre façon de peindre à plat.

Ainsi, esthétiquement parlant, Chaplin progresse du **Dictateur** à **Verdoux** avec la démarche incertaine et risquée de Charlot sur la corde raide du Cirque, oscillant entre Charlot le Type et Chaplin l'Acteur, entre Chaplin l'Acteur et Charles Chaplin l'homme public, à la vie amoureuse aussi célèbre que Lola Montes, et suivi, lui aussi, de regards allant de l'inquiétude amicale à l'admiration en passant bien sûr par l'attente sadique de la chute trop proche du clown ou trop proche de l'homme? Qu'importe! Les Cassandre de la critique, avec une joie mauvaise, prédisaient la chute de cet inadapte esthétique sans voir que ce balancement subtil était la physiologie même de son génie.

On le sait, Chaplin a désamorcé le sadisme en le mettant en scène contre lui-même. Car avec **Limelight**, il brûlait sa propre effigie aux feux pirandelliens de la rampe. Feux qui de proche en proche passaient de Charlot au clown Calvero, puis, à la faveur d'un démaquillage, d'une cruauté toute fellinienne, au vieil homme Calvero, frère jumeau de Charles Chaplin, mais aussi son antithèse par l'échec de sa carrière et le refus d'un très jeune amour. Holocauste ou exorcisme? Bazin a dépeint avec brio l'ambiance de ce bûcher de gloire que fut la première de **Limelight** où, dans la salle parisienne, une famille cumulant les signes du bonheur, de la célébrité et de la richesse, avait contribué pour un soir à faire vivre sur l'écran une misère et une solitude qui, si elles n'étaient pour Chaplin qu'un très ancien cauchemar, furent le lot ultime de bien des Grands du muet, au premier rang desquels Buster Keaton.

C'est pourquoi il est très difficile de démêler dans des réticences données comme purement esthétiques la part obscurément passionnelle d'origine morale ou socio-politique. Ceux qui ont le plus reproché à Chaplin son narcissisme n'ont pas été les moins acharnés à viser l'homme à travers l'artiste, le banni de luxe, mais, après tout, banni quand même, objet paradoxal des plus hautes louanges et des injures les plus basses.

N'est-ce pas, par exemple, un désir de vengeance posthume qui se révèle dans l'éreintement du comique chaplinesque au nom de normes strictement keatonniennes? Ne

vaudrait-il pas mieux savourer le contraste de leurs spécificités? La trajectoire rectiligne, la volonté tendue vers le but, la persévérance technique, l'endurance dans l'épreuve, le défi à la nature et au destin font de tout film de Keaton une parabole prométhéenne. Ne s'en éclaire que mieux, par contraste, l'itinéraire "humain, trop humain" désinvolte, précaire et incertain, suivi par la quête chaplinesque dont l'unité pourtant s'affirme sur la totalité des films muets et parlants. Ces derniers, loin d'être discrédités par les muets, en stimulent au contraire la lecture seconde, appelant à dégager un sens plus riche de certains gags ou de certaines situations privilégiées.

Le dictateur et son double

Gardons-nous, bien sûr, de tomber dans l'hagiographie. A part les célèbres morceaux de bravoure du barbier rasant la jeune fille au rythme de la danse hongroise de Brahms et de sa chorégraphie involontaire née d'un coup de poêle à frire. **Le Dictateur**, par exemple, accuse aujourd'hui d'évidentes pertes de charge inventive (la dispute des dictateurs) et révèle les maintes redites (le canon qui tourne, braqué au sol, venu de **La Ruée vers l'or**; la grimace degoutée d'Hynkel après le souvenir odorant laissé par le bébé, réminiscence du **Pèlerin**). Mais rien n'égale la trouvaille pour laquelle Chaplin a visiblement composé **Le Dictateur**, à savoir le contrepoint émotif du final, produit par le choc entre l'apparence d'Hynkel jusqu'alors pantin, sans autre langage que mécanique, et la voix de l'Autre, la voix humaine qui s'enfle progressivement de la certitude des justes causes. Le frisson bizarre qui saisit alors le spectateur en proie à l'illusion cruellement fugace parce que connue comme telle d'une marionnette enfin douée d'une âme n'est pas dû, bien sûr, au seul fait du parlant, ni même au contenu lyrique du discours. C'est l'utilisation du "deux en un", la subversion du signe et le retournement de l'apparence que Chaplin, rejoignant sans le savoir les méthodes dialectiques des philosophes présocratiques, pratique ici comme il l'a fait dans toute son œuvre, avec le sûr instinct des moyens, visuels ou sonores, que le cinéma offrait sur le moment.

Et dans cette conclusion du **Dictateur**, en effet, le lieu lui aussi est métaphoriquement le même et son contraire. L'escalier de la tribune d'honneur gravi au son funèbre des tambours suggère l'échafaud et le martyr. De même, la marche à la guillotine du criminel Verdoux

affectera la sérénité du suicide philosophique. De même, le renoncement de Calvero et sa mort en coulisses assurera la pérennité de l'Art sur la scène.

Charlot et son double

D'abord s'extériorise le conflit intérieur: le petit et le grand, le fort et le faible, David et Goliath. Mais plus significative encore est la composition de sa propre apparence: le petit homme au dandinement célèbre tel qu'en lui-même et à jamais le changea un hasard décrit dans les souvenirs de Mack Sennett: le jeune comédien mal intégré à la troupe, et à la recherche d'une silhouette, saisissant çà et là dans le studio le vaste pantalon de "Fatty Arbuckle", les croquenots de Ford Sterling, la jaquette étriquée de Billy Gilbert, etc. Hasard objectif où, sans nul doute, un langage souterrain se révèle par le costume: non pas celui du clochard banal, mais du miteux pathétique par sa quête de respectabilité sociale et d'élégance dérisoire fondée sur la canne du dandy. Charlot blasphème le standing bourgeois à coup de pans de chemise apparents et de ficelles secourables en même temps qu'il y aspire par le geste de correction: rajustage des effets, leitmotiv du coup de chapeau ou offrande de la fleur. Bien avant Verdoux, Charlot rêve dans **Les Temps modernes** à la douceur d'un foyer bourgeois et organise dans la cabane de **La Ruée vers l'or** un réveillon "comme il faut" avec papillotes dans les verres, bougies et cadeaux. Sans cesse, il tente de "s'installer" dans un lieu dont immédiatement on le dérange. Errance ambiguë: naturelle ou sociale? ("Si on m'accusait d'avoir volé la Tour Eiffel, je commencerais par prendre le large", disait Apollinaire).

Ambigu aussi le sens de ses comportements sociaux. Même œillade assassine pour séduire la femme ou amadouer le puissant (flic ou boxeur). Signe servile ou signe d'amour de la fleur, offerte au contremaître ou sentimentalement renflée, ou cachée pudiquement sous l'oreiller avec la photo de Georgia la coquette, enfin touchée par ce secret (**La Ruée vers l'or**). Ambivalence égale de la cruauté: coup de pied en vache ou coup de brique asséné à l'adversaire offrant la paix sont-ils le réflexe normal de l'opprimé social ou la jubilation pure de l'agressivité? Le plus intéressant est surtout que Charlot manie avec la même spontanéité la fleur bleue et le croc-enjambe. Il aime et déteste les enfants: orphelins, il les recueille (**Le Kid**), mais aussi bien il renverse leurs bonbons, leur donne des coups de pied, chipe leurs tartines ou leur biberon, déteste les nouveaux-nés incontinents. De même, il bouscule les clochards pour leur voler leur mégot, mais relève chevaleresquement les jolies pauvresses opprimées. Don Quichotte, avant d'être

Barbe Bleue, il aime et il déteste les femmes, encore que sa haine se cristallise (sincérité ou alibi?) sur les odieuses femmes riches.

Un bienfait est toujours perdu

Aux contradictions du personnage s'ajoute l'inversion tragi-comique de l'évaluation de ses actes. Du Mal naît le Bien, et réciproquement. Charlot peut aider l'émigrante parce qu'il a triché au jeu et la jeune aveugle parce qu'il a soutiré de l'argent à un ivrogne riche. Mais le préjudice peut naître d'une bonne intention: ou bien on flanque à l'eau le désespéré qu'on voulait retenir, ou il vous y flanque quand on l'en a tiré (**City Lights**). Et la composante sado-masochiste joue à plein au niveau amoureux. Bien avant que Verdoux ne se fasse infatigable tueur de dames pour choyer sa femme infirme, Charlot endure stoïquement les épreuves infligées par une main chérie (coup de poêle à frire sur la tête ou coup de plateau sur la nuque dans **Le Dictateur**; pot d'eau dans la figure ou gilet détricoté dans **City Lights**).

Enfin, la subversion des codes sociaux s'opère tout naturellement grâce aux jeux de "l'habit" et du "moine". On pense, bien sûr, au **Pélerin**. De même, ironiquement, le costume du petit homme ne lui vaut la considération que lorsqu'il est pris par erreur pour le déguisement "fort réussi" de l'homme riche dont il ignore être le sosie (**The idle Class**); ou bien alors, quand devenu millionnaire dans **La Ruée vers l'or**, il remet sa défroque pour la curiosité des journalistes, manquant ainsi d'être coffré comme passager clandestin. Et comme chez Marivaux, le jeu "habit de riche/ habit de pauvre" se combine souvent avec le thème du déguisement et du mariage (de **La Ruée vers l'or** à **La Comtesse de Hong-Kong**). Mais bien rares sont les *happy ends* en forme de contes de fées où le mendiant accepté en mariage était un prince déguisé.

Lumières de la ville ou lumière de l'amour

Cette mise en question de la connaissance, cette attaque en règle contre l'identité logique ne sont jamais, dira-t-on, que des gags. Il reste, malgré tout, qu'ils s'accumulent bien curieusement dans un des films les plus parfaits de Chaplin, et peut-être le plus cruel, avec **Verdoux** où la quête d'identité prend une résonance particulièrement douloureuse. En

une harmonie rarement atteinte, la plastique d'un comique subversif (scène de l'inauguration de la statue), les gags déjà cités, les situations comiques les plus célèbres de Chaplin (le match de boxe, la boîte de nuit etc.) viennent s'imbriquer avec aisance dans une trame narrative bien constituée de mélodrame. Et ce mélodrame est entièrement axé sur la "reconnaissance" (au double sens du terme) de Charlot et due à Charlot par les deux autres protagonistes. Or, le riche qu'il a sauvé du suicide ne reconnaît son "ami" vagabond que dans les brumes de l'alcool, cependant que la jeune aveugle secourue avec l'argent du premier l'aime, tout en le croyant riche.

La scène finale où, guérie, elle découvre la piètre silhouette de son prince charmant et cette reconnaissance dont l'amour est à la fois le critère et l'enjeu se plante comme un jalon entre celle, optimiste, de **La Ruée vers l'or**, et toutes celles, ouvertement pessimistes, de **Verdoux**. Mais ce jalon nous perce d'un suspense infiniment cruel. "Vous y voyez clair, maintenant?", interroge le mendiant bienfaiteur. Oui, l'aveugle voit clair; mais quelle est cette clairvoyance nouvelle de la jeune fille à présent comblée? C'est sur le visage plein d'une attente triste du vagabond qu'il nous faut la deviner et craindre—hélas—qu'elle ne soit plus désormais la vraie clairvoyance, celle du cœur. Et dans ce rare gros plan du visage de Charlot qui résume toute la quête d'amour du clown, nous aimerions saluer un testament spirituel.

Mireille Latil Le Dantec
Cinématographe Février 78

LE MYSTÈRE CHAPLIN

Le Mystère Picasso de Clouzot était déjà parvenu à faire du geste du peintre un suspense esthétique à part entière, aussi haletant et fulgurant qu'un film de Hitchcock. De la même manière, Chaplin inconnu montre les films sous le film, et concentre sur le geste tout le mystère poétique de Chaplin. Peut-on imaginer un scénario dont l'un des personnages serait Charlot tout comme dans un film avec Gary Grant? Charlot ce n'est pas de l'écriture, c'est du comportement. Ni du cœur, ni de la pensée, mais une manière de vivre. C'est pourquoi rien ne se décide jamais *a priori* mais sur le vif du plateau, sans histoire préalable. "*Je faisais construire mes décors sans idée préconçue*", cite Brownlow comme une immuable devise. Tenons-nous en à un exemple admirable, celui de **L'Émigrant**. Le plan 1 montre Charlot à la table d'un restaurant en compagnie d'un convive; Charlot le regarde manger puis commande à son tour un plat en s'efforçant de respecter les règles du savoir vivre et de la politesse à table. Où va-t-on aller avec ce début de séquence? Chaplin n'en a aucune idée. Un film ne vaut rien sans une rencontre amoureuse: les plans suivants montreront donc Edna Purviance assise à une table voisine: elle a faim, elle regarde Charlot qui mange avec de pitoyables efforts pour rester propre. Entretemps, Chaplin a retourné les scènes du début en supprimant le voisin bien élevé, dont il ne savait plus que faire. Charlot commande un plat pour sa nouvelle compagne. Ils mangent tous deux copieusement quand éclate l'incident suivant: un client démuné se fait vertement casser la figure par le garçon-chef et les autres serveurs. Tête consternée de Charlot qui n'a pas de quoi payer l'addition. Arrivé à ce point du film, Chaplin s'interroge: la situation menaçante de Charlot est drôle, mais la scène pourrait être plus forte. Le point faible ici c'est l'acteur qui joue le garçon chef: pas assez menaçant. Le doux Henry Bergman est donc remplacé le lendemain par Eric Campbell, la brute énorme aux sourcils noirs. Chaplin retourne à nouveau toutes les scènes avec le nouveau serveur: maintenant Charlot est sérieusement menacé, que fera-t-il pour partir sans payer? Chaplin sent qu'il tient le bon sujet, mais il n'a pas de quoi tenir toute la durée des deux bobines. Il faut un autre décor. La question de Charlot à la jeune fille résoudra cette impasse: "*D'ou venez-vous? —Du bateau.*" Le film racontera donc l'histoire de deux émigrants. Chaplin tournera les scènes sur le bateau et

surtout recommencera à nouveau les scènes du restaurant puisqu'il ne s'agit plus de rencontre entre la jeune fille et Charlot, mais de retrouvailles. Cet exemple suffit à rendre compte de l'extraordinaire faculté critique de Chaplin qui interroge tout à la fois dans chaque plan, la cohérence du personnage de Charlot, le bon décor, le bon costume, les acteurs en fonction des personnages et la continuité dramatique, sans parler de la gestuelle et du rythme imprimés à chaque prise. Aussi bien dans les courts métrages *Mutual* que dans ses œuvres ultérieures, Chaplin n'hésite pas à sacrifier des scènes entières, reprenant tout inlassablement à zéro jusqu'à ce qu'il trouve la solution la plus lumineuse, et toujours la plus dépouillée. Le point culminant de cette exigence est atteint dans **Les Lumières de la ville** où Chaplin retourne périodiquement, avec des espaces de plusieurs mois, la fameuse scène de rencontre entre l'aveugle et le vagabond. On me pardonnera cette réaction trop affective, mais lorsque après des semaines de prises successives ratées, le *clapman* affiche la 339', les larmes me sont venues aux yeux. Curieuse fatalité dans un film sur une aveugle que cette pathétique cécité de l'artiste sur les moyens de son art. . . . Cinéaste de l'évidence, compagnon éternel des après-midi pluvieux, faune dissipé de la semaine des quatre jeudis, Chaplin est le cinéaste du doute et de l'obscurité. Qu'auraient pensé Elie Faure, André Malraux ou André Bazin s'ils avaient deviné à quel degré de folie obsessionnelle atteignait la conscience créatrice de Chaplin? Ils l'admiraient déjà tellement, jusqu'à quels extrêmes aurait reculé leur enthousiasme s'ils avaient su? Vaine hypothèse sans doute, on n'aime pas Chaplin pour le doute qui l'a hanté mais pour le bonheur qu'il nous donne. Qu'il nous suffise de savoir que notre admiration est fondée sur une absolue conscience des moyens et non comme on a pu le croire sur le miracle historique ou sociologique "*du vagabond perdu dans le monde moderne*".

LE BATON RECALCITRANT

C'est une chose difficile à concevoir aujourd'hui que le travail puisse conduire à sa propre invisibilité. La "Politique des auteurs" tout autant que le cinéma publicitaire, ont tellement valorisé dans le cinéma le style et l'écriture filmique que le premier souci d'un cinéaste contemporain est de montrer ce qu'il "sait faire". C'est pourquoi Chaplin a pu sembler ne plus rien avoir à nous "dire" sur le cinéma; la projection des films de Brownlow dissipe ce sentiment et nous rapproche plus que jamais de Chaplin, et comme artiste, et comme homme. Comme artiste nous l'avons vu dans la mesure où son œuvre cesse de relever de l'immanence pour s'animer des péripéties douloureuses de la gestation créatrice. Comme homme, la question est plus subtile: il semblerait en effet que certaines scènes coupées soient les scènes où Chaplin se révèle le plus dans le personnage de Charlot. Sans vouloir nullement opposer Chaplin à Charlot, il est troublant d'observer que l'univers de Charlot s'est constitué sur l'exclusion radicale de Chaplin: la transparence de la mise en scène en est le plus évident symptôme, ainsi que la place en creux qu'occupe Charlot dans tous les films à partir de **Monsieur Verdoux**. Mieux, il apparaît que certains traits de caractère de Chaplin, susceptibles de compromettre l'identité de Charlot, se soient glissés malgré lui dans les films: ce sont ces scènes fatales que Chaplin coupait sans vergogne. Une séquence coupée **des Lumières de la ville** nous éclaire sur ce point. Au début du film, Charlot se promène dans la rue et s'arrête au-dessus d'une bouche d'aération fermée par une grille. Entre les barreaux de cette grille, s'est glissé un morceau de bois: Charlot essaie de le faire tomber du bout de sa canne dans l'interstice: le bout de bois reste bel et bien coincé. Suit alors une scène de près de 10 minutes qui a pour seul argument les difficultés que Charlot éprouve à faire tomber le bâton dans le trou. Les passants s'arrêtent, fascinés ou perplexes; derrière la vitrine devant laquelle Charlot s'est arrêté, un vendeur exaspéré lui explique comment s'y prendre pour faire tomber la malheureuse planchette. Rien n'y fait. Finalement, devant l'atroupement de plus en plus important, un flic survient: Charlot fait glisser le bout de bois *in extremis*, au soulagement général. On comprend ce qu'une scène aussi névrotique peut avoir de déplacée dans un film comme **Les Lumières de la ville**. Elle figure cependant un véritable point d'intersection entre Chaplin et Charlot: Charlot s'y révèle à la

fois fauteur de désordre, mais aussi totalement obsédé par l'harmonie: il suffit qu'un détail ne soit pas à sa place pour que l'univers s'écroule. On reconnaît là sans mal, le maniaque perfectionniste qu'était Chaplin dans l'exercice de la mise en scène. Une autre séquence de **Charlot fait une cure**, qui le montre régler la circulation des chaises roulantes et de leurs chauffeurs souffreteux, fut également coupée du film, comme si Chaplin présentait que l'unité du personnage de Charlot ne tolérât pas de le voir dans des situations d'ordre et de pouvoir. La rencontre de Charlot éternel faiseur de trouble, grain de sable dans la machine huilée du cosmos et de la société avec ce monstre maniaque, ce grand obsessionnel qu'est Chaplin est le sujet implicite du **Dictateur**. Dans ce film ouvertement schizophrénique, Chaplin joue le double rôle du petit barbier juif et du tyran Hynkel.. Toute l'œuvre de Chaplin joue sur ce subtil décalage entre l'identité de l'homme et sa projection imaginaire dans le mythe. La beauté et le paradoxe de Chaplin, c'est qu'il ne cesse jamais de nous parler de lui-même en même temps qu'il travaille à sa propre exclusion. Si on a pu croire qu'il n'y avait pas une idée du cinéma chez Chaplin, c'est que pour lui le cinéma n'est pas une idée mais une forme vive, vibrante de tous ses rêves et de tous ses désirs.



UN RIRE TROP PHYSIQUE

Assistant de Chaplin sur le montage de Un Roi à New-York, Henri Colpi raconte.

Henri Colpi: Comme Chaplin était son propre producteur, il choisissait lui-même son rythme de travail. Au lieu de commencer à monter dès le premier tour de manivelle comme cela se fait couramment aujourd'hui, il prenait un mois de vacances après le tournage et pénétrait dans la salle de montage quand tous les *rushes* étaient réunis, piétés et prêts au visionnage. Il fallait tout tirer intégralement, même les répétitions, même les prises ratées techniquement. Vous pouviez être sûr qu'il n'y avait pas un mètre de pellicule impressionné qui n'était pas conservé ! Commençait alors la sélection des prises, qui avait toujours lieu en projection. Chaplin avait constamment besoin de revenir en salle de vision, c'était là qu'il voyait le film véritablement et non sur la table. Il avait du mal à voir sur visionneuse l'efficacité d'une scène, il fallait tout éprouver sur grand écran. Il avait d'ailleurs loué une salle de Billancourt en permanence, tous les jours de 7h à 19h. Cela créait une pagaille impossible avec les autres monteurs, une salle bloquée comme ça du matin au soir ! On venait me trouver en douce pour me demander: "Dites moi, Charlot, il n'a pas besoin de la salle ?" et je leur donnais le feu vert quand je sentais que c'était possible. Je n'étais pas toujours rassuré, il aurait peut-être tout d'un coup voulu aller en projection ! Heureusement, je ne me suis jamais fait prendre en flagrant délit. Au bout de quelques semaines, on venait lui demander ouvertement, il donnait fréquemment son accord après tout, ce qui lui importait c'était d'avoir accès à la salle au moment précis ou il le désirait. Tout était très écrit, très préparé déjà au tournage. Ses films parlants, n'avaient pas la même souplesse d'improvisation que ses films muets, c'était une autre écriture. Il travaillait toute la journée pratiquement sans arrêt, de la première à la dernière heure, avec une simple tomate en guise de déjeuner! Une chose admirable sur le plan du montage est qu'il ne montait pas toujours la meilleure prise comme on a tendance à le faire spontanément. Il choisissait avec soin la prise idéale, et il voyait la scène. Il lui arrivait alors de revenir sur sa décision et d'en monter une moins bonne mais qui convenait mieux au rythme particulier de la séquence, à ce moment précis du film. C'était beau de voir ainsi s'exercer un tel esprit critique ! Chaplin parlait assez peu de cinéma;

sa technique ne cherchait pas à s'imposer mais à s'effacer. Une fois cependant il m'a demandé: " Vous souvenez-vous des sons qu'il y avait dans la scène burlesque de la fin de **Limelight** ? - Il me semble qu'il y avait des applaudissements. - Non. Il n'y avait rien que du silence. Sur cette scène, je voulais que ce soit le vrai public de la vraie salle qui rit et applaudisse. C'était à lui de faire la bande sonore." J'ai d'ailleurs revu le film il y a quelques mois à la télévision: l'effet voulu perd hélas tout son impact dans la solitude du petit poste récepteur... Le grand secret du comique de Chaplin, c'est qu'il ne cherche pas à vous faire rire pendant tout un long métrage. Ce n'est pas par souci mélodramatique qu'il mêle la comédie et le sentiment, mais par compréhension d'une loi essentielle du comique: on ne peut pas rire trop longtemps. J'ai souvenir d'une projection de **Playtime** de Tati: pendant tout le film, les gens étaient écroulés, cela marchait formidablement. Quand je suis sorti, j'ai entendu les commentaires: il y en avaient beaucoup qui disaient ne pas avoir aimé, ils trouvaient ça trop long. Et pourtant ils n'avaient pas arrêté de rire. Alors? J'en ai conclu la chose suivante: ils avaient ri tout le temps, mais à un moment ils avaient été fatigués, ils n'en pouvaient plus tout simplement. D'où cette irritation. Je vais vous raconter l'anecdote suivante: l'année dernière, j'ai fait une mauvaise chute, je me suis fêlé une côte, ça ne m'a pas empêché d'aller au cinéma naturellement, mais je me suis dit qu'il valait mieux que j'évite les films comiques: au moindre soubresaut, une douleur terrible me tenaillait la poitrine. Et voilà que le soir de Noël, on diffuse **Le Cirque** à la télévision. Je me dis: qu'à cela ne tienne, je vais revoir **Le Cirque**. Je l'ai donc revu, et la Charlot m'a eu, il m'a fait tordre de rire mais aussi tordre de douleur. Pendant une semaine, je n'ai pas pu bouger. C'est ça le problème avec le rire, c'est physique, vous comprenez !

Propos recueillis par
Philippe Le Guay
Cinématographe Juillet 83

QUELQUES MOTS DE CHAPLIN

Le public sait -il ce qu'il veut ?

Au temps où le cinéma n'était pas encore devenu une industrie importante, je fus chargé de tourner une courte comédie entre 9 heures du matin et 3 heures de l'après-midi.

Quand j'arrivai au studio de l'ancienne Compagnie Keystone, le directeur m'annonça qu'on aurait besoin d'un petit film comique et qu'on en aurait besoin ce jour-là. On me promit que si je pouvais réaliser le genre de film dont on avait besoin, ie recevrais un supplément de salaire de vingt-cinq dollars. Je n'avais pas de scénario, je n'avais pas même une idée et je n'avais pas d'acteurs; mais j'avais grand besoin de ces vingt-cinq dollars !

Je me précipitai dans le studio: " J'ai besoin de vous pour le rôle de jeune fille ", " De vous pour celui du traître " et " De vous dis-je à un acrobate pour faire des clowneries ". Puis je pensai à mon scénario. Un commencement d'idée me vint à l'esprit et à cette époque, nous avions rarement à offrir au public autre chose qu'un commencement...

Le personnage que je joue dans tous mes films était présenté sur un pont, prêt à enjamber le parapet: une jolie fille passait et le candidat au suicide modifiait ses projets...

Le film qui en résulta et dont le titre était *Twenty minutes of love* (Charlot et le chronomètre) connut un aimable succès. Le public sembla l'accueillir comme une chose assez drôle; mais, en filmant cette petite comédie bien primitive, j'avais complètement dédaigné le public. J'avais simplement pensé à mes vingt-cinq dollars, et mon métier était de plaire à l'homme qui m'avait demandé de faire ce film, et non au public...

Avec le progrès du cinéma, qui a rendu l'élaboration soignée non seulement possible mais nécessaire, une grande partie de l'ancienne spontanéité a maintenant disparu. Naturellement, s'il est nécessaire de dépenser plusieurs centaines de milliers de dollars au lieu de plusieurs centaines, l'homme d'affaires, le banquier, l'artiste ou qui que ce soit qui avance les capitaux, cherche à avoir l'esprit bien en repos en ce qui concerne le succès de l'entreprise et l'accueil que le public lui fera.

De là viennent ces innombrables discussions sur ce qu'" il " désire—" il " représentant naturellement le public. Mais cela a engendré une situation qui, je le crois fermement, stérilise l'imagination et barre la route à l'originalité.

Lorsque le Cabinet du Docteur Caligari s'avéra un " four " en Amérique — tout en étant un indiscutable succès artistique — nos oracles en vinrent rapidement à cette conclusion que le public ne désirait pas l'originalité. Certainement, Caligari était un film original et certainement ce fut un " four " chez nous, mais la vérité de cette constatation ne signifie pas que le public, bien qu'il puisse ne jamais goûter de Caligari d'aucune sorte, est fermement décidé à s'opposer à toute tentative d'originalité...

Le public peut généraliser en déclarant qu'il n'aime pas un certain genre de film—Caligari, si vous voulez — mais cela ne prouve pas que le public a en tête les types bien définis de ce qu'il désire (...)

(...)Très franchement, je ne crois pas que le public sache ce qu'il désire: c'est la conclusion que je retire de ma propre carrière. Il n'y avait aucune idée dans l'esprit public du personnage que j'ai animé dans tant de films et au milieu de tant de situations, jusqu'à ce que ce personnage soit connu. Avant que j'aie pu faire bien connaître ce personnage au public, je me suis heurté à toutes sortes de découragements. Mon "Charlot" avait besoin d'être traité avec subtilité et "on " me demandait de la grosse farce. " On " m'incitait à m'encombrer de maquillages compliqués, et cela ne rend rien à l'écran: le public ne peut s'intéresser qu'à des personnages réels.

Aux anciens jours, alors que je faisais des films tout simplement pour l'argent que j'en retirais et la satisfaction d'œuvrer vers mon idéal, je n'avais aucune responsabilité et je produisais de la vraie comédie. Soudain, sans que rien n'ait pu m'y préparer, je me trouvai en face de cette évidence —je puis le dire en tout modestie—j'étais devenu populaire.

Dès lors, au moins à partir de l'instant où je me rendis compte que j'avais une réputation à soutenir, je connus la responsabilité et mon travail s'en trouva à bien des égards amélioré, mais aussi, à bien des égards plus étudié. Le soin seul ne saurait conduire bien loin. Plus je réfléchissais et combinais, plus je trouvais que je dépendais du mécanisme de l'humour et non de son esprit. J'étais en train d'essayer de m'intellectualiser et d'étudier les demandes que les films créaient parmi le public. J'étais désireux de plaire à ce public qui se montrait si favorable pour moi. Je devais lui donner ce qui devait réussir à coup sûr ou ces choses qui ne peuvent manquer de déchaîner le rire, bien qu'elles n'aient souvent rien à faire dans l'action proprement dite du film.

C'est à ce moment, quand j'eus décidé que je

savais bien ce que le public désirait et que mon succès me confirmait dans cette conviction, que je reçus une "douche" sous forme d'une lettre émanant d'un homme que je n'ai jamais vu et dont le nom m'est, aujourd'hui encore, inconnu. Et pourtant, cette lettre, je puis la reproduire de mémoire mot pour mot.

Cet homme m'avait vu dans *The Fireman* (Charlot pompier), dans une grande salle du Middle-West et m'écrivait: "J'ai remarqué dans votre dernier film, un manque de spontanéité. Quoique ce film ne laisse rien à désirer au point de vue comique, les rires n'étaient pas aussi fournis qu'à bien des films que vous avez faits antérieurement. Je crains fort que vous ne soyez en train de devenir un esclave de votre public. Alors que, tout au contraire, vis-à-vis de la plupart de vos films, le public était esclave de vous. Le public, Charlie, aime à être esclave."

Cette lettre fut pour moi une grande leçon et j'en pris bonne note. Mon travail ne pouvait être bon qu'autant que je saisisais le juste esprit de joie, de joie en elle-même. Et depuis cette lettre, je me suis efforcé d'éviter précisément ce que je crois que le public désire. Je préfère mon propre goût en tant qu'expression plus juste de ce que le public désire de moi. Et cela de préférence à tout ce que je puis déduire des résultats de mon propre travail ou de celui d'autres humoristes dont le succès n'est pas douteux. Ce que j'en dis n'est pas dans mon esprit un trait décoché au public, mais bien plutôt à l'adresse de ceux d'entre nous qui pensent que nous pouvons discerner ce que le public désire, qu'ils soient éditeurs, directeurs de théâtre ou commerçants et industriels ayant affaire au public.

On doit tenir pour certain que le public n'a pas ce qu'il désire, car la première apparition de n'importe quelle chose nouvelle, personnage ou histoire, est presque toujours un succès immédiat.

Quand Douglas Fairbanks quitta la scène et parut à l'écran, il connut immédiatement le succès. Il offrait quelque chose de nouveau et différent du type conventionnel du jeune Américain qui était considéré comme le prototype du héros de film. Fairbanks avait fait ses premières armes au théâtre et avait abordé l'écran avec beaucoup de sérieux, de bonne volonté et d'enthousiasme. Mais, dans son succès, beaucoup ne virent que de l'acrobatie, simplement, et l'un après l'autre ne tardèrent pas à surgir des acrobates désireux de prendre la place qu'il avait conquise. Mais le charme, la personnalité de Fairbanks leur faisaient défaut et les imitateurs, s'ils furent nombreux,

disparurent aussi vite qu'ils avaient surgi.

CHARLIE CHAPLIN
(1928)
Cinéma 57

Pas de caméra acrobate

Je n'ai utilisé ni la couleur ni l'écran large, car j'aime mieux m'exprimer sur une petite toile. J'aime mieux montrer un homme remuant une cuiller dans une tasse de thé, qu'un volcan en éruption. Je veux que ma caméra soit comme le proscenium d'un théâtre, qu'elle soit proche de l'acteur, qu'elle en donne le contour, qu'elle le mette en contact avec le public. Dans toute mon oeuvre, on retrouve ce désir d'économie de l'action. Beaucoup de gens pensent que le cinéma doit être compliqué, sur une grande échelle, spectaculaire. Peut-être ont-ils raison, en un sens, mais moi je préfère faire porter l'accent sur l'individu plutôt que de montrer des gouffres sur un écran large. Je préfère filmer l'ombre d'un train qui passe sur la figure d'un acteur plutôt que de filmer toute une gare.

Mes films se démodent moins facilement que d'autres, parce que mes clowneries sont réalistes. Quand je plonge les doigts dans un rince-doigts puis les essuie après la barbe d'un vieillard, je le fais comme si c'était la chose normale à faire. C'est pourquoi cela fait encore rire... On dit que je suis de la vieille école, je ne sais pourquoi. J'ignore ce qu'on appelle les techniques modernes, je n'aime pas les acrobaties de caméra. C'est trop simple de faire un film vu par le trou d'une narine ou bien à travers une cheminée et, d'ailleurs, cela peut porter préjudice au talent de l'acteur et je n'aime pas faire du tort aux acteurs. En tout cas, telle est ma méthode: d'autres peuvent agir différemment, mais cela, c'est mon goût personnel et mon style.

Un homme apolitique (Une satire triste)

Je ne suis pas un homme politique. Je ne suis pas communiste. Je l'ai déclaré à ma conférence de presse au moment de la sortie de *Monsieur Verdoux*. J'ai vécu aux Etats-Unis pendant quarante ans, je n'y ai jamais entrepris de révolution et je n'ai pas l'intention d'en entreprendre une maintenant.

Pourquoi les Américains sont-ils furieux ? Il fut un temps où, quel que soit l'endroit où je me rendais, on sortait un grand tapis en velours rouge pour m'accueillir, de Los Angeles à

New-York. Les foules m'adoraient. Et maintenant, toutes ces bêtises, tous ces gens qui gaspillent leur temps à dire du mal de moi ! En fait, je suis un puritain, et je n'ai d'ailleurs pas eu le temps de vivre toutes les vies que certains m'attribuent, ni suffisamment d'énergie: j'ai fait quatre-vingt cinq films !

Politiquement, je suis un anarchiste. Je hais les gouvernements et les lois, et les entraves. Je ne peux souffrir de voir un animal en cage... Les gens doivent être libres. **Le Roi à New-York** n'est pas un film politique. Tout ce que je désire, c'est que les spectateurs rient. Mon film est une satire. C'est le travail du clown, la satire. Et c'est ce que j'ai fait dans tous mes films. **Le Roi à New-York** est le plus révolutionnaire de mes films: je refuse de faire partie de cette civilisation en décomposition ! Et le film est triste, comme moi. Je ne fais que répéter ce que je suis. Le petit garçon et moi-même, nous sommes des êtres humains. C'est tout ...

Charlie CHAPLIN.
Cinéma 57

VIE ET OEUVRE DE CHAPLIN

Charles Spencer Chaplin, citoyen anglais, naît le 16 avril 1889 à Londres, dans Eastlane, Walworth. Son père et sa mère, Charles Spencer et Hannah Harriett, née Hill (dont le nom de scène était Lily Harvey) sont tous deux artistes de music-hall. Sa première apparition sur les planches remonterait à 1894. Son enfance est peuplée de problèmes familiaux et matériels douloureux: abandon du foyer par le père, alcoolique, qui meurt en 1900; crises de folie de sa mère, Hannah, internée à partir de 1901, et qu'il fera venir vingt ans plus tard aux USA, où elle mourra en 1928. Lui et son grand frère Sidney, également artiste précoce (qui jouera dans sa vie un rôle de soutien et de protection), sont envoyés dans des établissements pour enfants orphelins ou abandonnés. Il débute comme artiste comique et acteur dans des troupes itinérantes: les Lancashire's Lads, le Casey's Circus, et la troupe de Karno, qu'il rejoint en tournée aux USA. C'est là qu'il sera remarqué, et invité à tourner des films à la Keystone, à partir de 1913. Dès son second film, *Kid Auto Races at Venice*, il crée le personnage du Vagabond, dont la popularité va devenir universelle. Rapidement, il manifeste et impose sa volonté d'être son propre réalisateur. Il passe par plusieurs compagnies de pro-

duction, la Essanay (1915), la Mutual (1916), la First National (1918), avec un succès grandissant, avant de fonder, avec le pionnier David Ward Griffith et les vedettes Douglas Fairbanks et Mary Pickford, la compagnie des Artistes Associés (United Artists). Après avoir réalisé une foule de courts-métrages, il peut désormais, fort de son succès public et critique international, peaufiner des longs-métrages, dont le premier sera *Le Kid*, 1921, suivi de *L'Opinion publique (A Woman of Paris)*, 1923, mélodrame "sans Charlot" où il ne fait qu'une apparition), de *La Ruée vers l'or*, 1925, et du *Cirque*, 1928. Entre-temps, sa vie familiale et sentimentale aura été bousculée, avec deux mariages, dont le second s'est conclu par un procès en divorce le condamnant, pour divers motifs privés, à des indemnités colossales. Sa liaison et son mariage avec l'actrice Paulette Goddard, vedette des *Temps modernes* et du *Dictateur*, dans les années 30, seront plus hamonioux. Quand le parlant arrive, Chaplin manifeste son indépendance en continuant de produire, presque seul dans ce cas, deux longs-métrages dits "sonores", en fait avec musique enregistrée et quelques effets sonores de bruitage, mais sans dialogues: *Les Lumières de la ville*, 1931, et *Les Temps modernes*, 1936, ultime apparition du personnage du Vagabond, qui fait entendre, outre différentes interventions en solo de parole "relayée" (par téléphone, télévision, radio, disque), la voix de Charlot (dans une chanson) pour la première et la dernière fois. Pour Chaplin, le personnage du *Vagabond* ne pouvait être que sans voix. Son premier film vraiment parlant, *Le Dictateur*, 1940, surprend et choque également en s'attaquant, sur le ton de la bouffonnerie, à un chef d'État que la plupart des nations du monde traitaient encore avec respect: Adolf Hitler. Ce film, ainsi que les options pacifistes de son auteur, son indépendance d'esprit, et sa négligence à se faire naturaliser américain compteront dans la campagne puritaine et patriotique très agressive qui va se développer contre lui aux USA, une campagne l'accusant de communisme et de mauvaises mœurs (nouveau procès où une jeune femme le piège). *Monsieur Verdoux*, 1947, film d'humour noir très caustique inspiré du personnage de Landru, ne fait rien pour atténuer cette réputation. Chaplin — qui a enfin trouvé en Oona O'Neill, fille du dramaturge Eugène O'Neill, l'épouse aimée et stabilisante avec laquelle il finira ses jours—doit fuir les USA peu après avoir terminé son grand mélodrame *Limelight (Les Feux de la rampe)*, 1952: celui-ci reprend et approfondit, autour

du personnage de Calvero, clown anglais vieillissant et déchu, certains thèmes abordés dans *Le Cirque* (le succès à éclipses de l'artiste) et dans les *Lumières de la ville* (la question de l'identité, et l'assistance à autrui). L'œuvre se déroule dans la ville natale de l'auteur et mobilise dans sa distribution une bonne partie de la famille Chaplin. C'est à Londres que Chaplin tourne donc *Un roi à New York*, 1957, qui n'est pas seulement le pamphlet anti-américain que beaucoup voient en lui, mais aussi une méditation sur l'enfance. Puis il s'installe à Corsier-sur-Vevey, en Suisse, où il deviendra père d'une nombreuse descendance, dont beaucoup, et principalement Géraldine Chaplin, ont fait carrière dans le spectacle. Après la publication d'une *Autobiographie*, 1964, très discutée, mais émouvante et capitale, il réalise un vieux projet, son film-testament, *La Comtesse de Hong-Kong*, 1967, mal accueilli. L'Amérique fait amende honorable et l'accueille à nouveau avec enthousiasme. Quand il s'éteint à Corsier, le 15 décembre 1977, il est redevenu un homme universellement respecté, après avoir éveillé un des plus étonnants mélanges de popularité et d'agressivité qu'ait jamais rencontrés un homme public.

Synopsis

L'œuvre de Chaplin est énorme. Elle est aussi colossale que celle d'un Balzac, d'un Thomas Hardy, d'un Gorky, elle est aussi diverse que celle d'un Shakespeare. Mais au lieu de milliers de pages, ce sont des centaines de milliers d'images qui inscrivent sa pensée. (...) Il a fait environ cent films et noirci de la pellicule suffisamment peut-être pour faire le tour de la terre, et ces kilomètres ont bien fait le tour de la terre, projetés partout sur les écrans, et chacun de ses livres d'images vivantes, popularisant les traits de l'auteur-acteur, a su réjouir les hommes de l'univers entier comme jamais livre jusque-là n'avait su y parvenir. Nous connaissons en France, cinquante ou soixante films de lui dont une cinquantaine d'une verve presque exclusivement comique qui va de Mark Twain à Cami en passant par Stephan Leacock, Courteline, Tristan Bernard et les dépassant tous. Certes, il faudrait pouvoir parler de tous ces films, car leurs scénarios, s'ils étaient d'un auteur jusqu'alors assez uniforme ne sont point à dédaigner. Mais outre que cela nous serait impossible présentement, cela ferait dépasser de beaucoup la place qui nous est réservée pour ces notes. Aussi bien le véri-

table écrivain nous fut révélé il y a huit ou dix ans. (*Une Vie de chien, Charlot soldat* datent de 1918, et *Une Idylle aux champs* de 1919, que nous retiendrons plus longtemps. L'œuvre de Charlot est un vaste essai de synthèse. C'est aussi une immense leçon de philosophie sociale qu'il a tentée. Sous le masque de Charlot, dans l'accoutrement du vagabond, de l'apprenti, de l'ouvrier, dans le personnage de l'amoureux, il a montré l'homme dans son type le plus universel. L'homme né bon, autant qu'il se peut, et plus ou moins fort... obligé de ruser pour se défendre de la vie et des hommes. L'homme et son Destin. L'homme emporté par sa destinée, la subissant, pliant sous elle... Seul, le cinéma pouvait permettre cette synthèse —du moins en permettre une réussite aussi absolue—parce que le cinéma est avant tout expression. Or, quelle langue plus belle, plus souple que celle des images vivantes qui se disent elles-mêmes devant nos yeux, qui se mettent en valeur les unes par les autres, dans le rythme mouvant, accéléré ou ralenti de leur déroulement. Passé, avenir, hier, demain, tout est présent, tout vit, ou est susceptible de vivre. Reconstitution, anticipation, illusion peut-être ! mais alors que nos meilleurs dessinateurs ou peintres, que les plus puissants écrivains ne parviennent à nous émouvoir qu'avec des réalisations statiques, mortes, voilà l'illusion (ou la vie qui n'est qu'illusion) captée et captivante. Tout ce qu'il y a de faux, de chiqué en littérature est réduit au néant. Condamnée au cinéma toute la pseudopsychologie dont on rend responsable Stendhal, qui n'en peut mais, et qui nous apparaît fabriquée. Avec le cinéma, on juge sur ce qu'on voit, on ne juge pas sur les mobiles des actes, les actes seuls comptent. Le cinéma est simplification, il donne aux littérateurs une leçon salutaire, mais la comprendront-ils? (...)

Un drame de Shakespeare est contruit comme un film de Chaplin, en ceci que son unité n'apparaît pas d'un bloc, qu'elle se dessine peu à peu. Exemple: Un homme est là, vague d'abord. Image. D'autres hommes. Images. On dira: les personnages de Shakespeare parlent. Oui, mais comme dans la vie; ils ne parlent pas en vue d'amener la scène suivante, celle-ci vient d'elle-même, selon un rythme, non pas selon un rite, parce que le chapitre 11 ou la scène 11 est derrière. Même observation pour un bon film. La scène n'est pas en fonction de la seconde. Elle la précède. Au lieu de Shakespeare, prenez n'importe quel drame contemporain, enlevez l'explication du caractère d'un héros par un autre héros, jugez de la construction ensuite. On peut faire la même

F I L M O G R A P H I E

Charles Spencer Chaplin

Acteur, réalisateur, scénariste et compositeur d'origine anglaise, 1889-1977.

Films: Pour la Keystone (1913-1914, essentiellement acteur, parfois réalisateur):

Making a Living

(Pour gagner sa vie)

Kid Auto Races at Venice

(Charlot est content de lui)

Mabel's Strange Predicament

(L'étrange aventure de Mabel)

Between Showers

(Charlot et le parapluie)

Film Johnnie

(Charlot fait du cinéma)

Tango Tangles

(Charlot danseur)

His Favourite Pastime

(Entre le bar et l'amour)

Cruel, Cruel Love

(Charlot marquis)

Star Boarder

(Charlot aime la patronne)

Mabel on the Wheel

(Mabel au volant)

Twenty Minutes of Love

(Charlot et le chronomètre)

Caught in a Cabaret

(Charlot garçon de café)

A Busy Day

(Madame Charlot)

The Fatal Mallet

(Le maillet de Charlot)

Caught in the Rain

(Charlot est encombrant)

Her Friend the Bandit

(Le flirt de Mabel)

The Knock out

(Charlot et Fatty dans le ring)

Mabel's Busy Day

(Charlot et les saucisses)

Mabel's Married Life

(Charlot et le mannequin)

Laughing Gas

(Charlot dentiste)

The Property Man

(Charlot garçon de théâtre)

The Face on the Barroom Floor

(Charlot peintre)

Recreation

(Fièvre printanière)

The Masquerader

(Charlot grande coquette)

His New Profession

(Charlot garde-malade)

The Rounders

(Charlot et Fatty en bombe)

The New Janitor

(Charlot concierge)

Those Love Pangs

(Charlot rival d'amour)

Dough and Dynamite

(Charlot mitron)

Gentlemen of Nerve

(Charlot et Mabel aux courses)

His Musical Career

(Charlot démenageur)

His Trysting Place

(Charlot papa)

Tillie's Punctered Roman

(Le roman comique de Charlot et Lolotte)

Getting Acquainted

(Charlot et Mabel en promenade)

His Prehistoric Past

(Charlot roi)

Pour Essanay (1915, il a le contrôle des films):

His New Job

(Charlot débute)

A Night Out

(Charlot fait la noce)

The Champion

(Charlot boxeur)

In the Park

(Charlot dans le parc)

The Jitney Elopement

(Charlot veut se marier)

The Tramp

(Le vagabond)

By the Sea

(Charlot à la plage)

Work

(Charlot apprenti)

A Woman

(Mamzelle Charlot)

The Bank

(Charlot à la banque)

Shanghaied

(Charlot marin)

A Night in the Show

(Charlot au music-hall)

Carmen

(Charlot joue Carmen)

Triple Trouble

(Les avatars de Charlot)

Police

(Charlot cambrioleur)

Pour Mutual (mars 1916 septembre 1917)

The Floorwalker *(Charlot et le masque de fer, 1921)*

(Charlot chef de rayon)

The Fireman

(Charlot pompier)

The Vagabond

(Charlot violoniste)

One A.M.

(Charlot rentre tard)

The Count

(Charlot et le comte)

The Pawnshop

(L'usurier)

Behind the Screen

(Le machiniste)

The Rink

(Charlot patine)

Easy Street

(Charlot policeman)

The Cure

(Charlot fait une cure)

The Immigrant

(L'émigrant)

The Adventurer

(Charlot s'évade)

Pour First National:

A Dog's Life

(Une vie de chien, 1918)

The Bond

(film de propagande, 1918)

Shoulder Arms

(Charlot soldat, 1918)

Sunnyside

(Idylle aux champs, 1919)

A Day's Pleasure

(Une journée de plaisir, 1919)

The Idle Class

The Kid

(Le Kid, 1921)

Pay Day

(Jour de paye, 1922)

The Pilgrim

(Le pèlerin, 1923)

Pour les Artistes associés:

A Woman of Paris

(L'opinion publique, 1923)

The Gold Rush

(La ruée vers l'or, 1925)

The Circus

(Le cirque, 1928)

City Lights

(Les lumières de la ville, 1931)

Modern Times

(Les temps modernes, 1936)

The Great Dictator

(Le dictateur, 1940)

Monsieur Verdoux

(Monsieur Verdoux, 1947)

Limelight

(Les feux de la rampe, 1952)

En Angleterre:

A King in New York

(Un roi à New York, 1957)

The Countess from Hong Kong

(La comtesse de Hong-Kong, 1967)



L'émigrant

The emigrant
de Charlie Chaplin

fiche technique

Etats-Unis 1917

Réalisateur :

Charlie Chaplin

Scénario :

Charlie Chaplin

Interprètes :

Charlie Chaplin

Edna Purviance



Résumé

Sur un bateau de pauvres émigrants, Charlot rencontre une jolie fille. A New York où il est chômeur, il l'invite à déjeuner, et, menacé par le garçon, paye avec une pièce fausse.

Critique

Avant-dernier des douze films de Chaplin pour la Mutual (Chaplin les a tournés à raison d'un par mois et cette période d'activité fébrile est celle où il a le plus progressé vers la maturité et la découverte de son propre génie). Dans une durée encore assez limitée, la dramaturgie, le contenu de l'histoire et la multiplicité des formes de comique tendent visiblement à devenir ici ceux d'un long métrage. C'est toute une aventure riche en développements que vit Charlot dans *L'émigrant*, et c'est aussi un drame. Comme le note Jean Mitry (in "Tout Chaplin", Seghers 1972), à partir de ce film, "le comique ne prend - et ne prendra plus désormais - ses points d'appui que sur des situations tragiques".

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

D O C U M E N T S

Bien que relativement discrète dans l'économie générale de l'histoire, l'étude de milieu (description des émigrants du bateau), est cependant, comme c'était déjà le cas dans plusieurs autres Mutual, l'un des points forts du film. Elle possède acuité, réalisme et une sorte de férocité qui donne leur relief particulier aux êtres et aux choses et correspond aussi à une condamnation implicite de la passivité dans laquelle les personnages, étant donné leur situation de parias, pourraient sombrer. Ce serait, aux yeux de l'auteur, la pire défaite. Car Chaplin, plus encore qu'un créateur de mélodrames et un peintre de la détresse humaine, est un professeur d'énergie et de révolte. La férocité n'est souvent chez lui qu'une pitié inversée à dessein, une exhortation pressante à combattre.

N.B. Un très important matériel de "chutes" et de prises non conservées de **L'Émigrant** figure dans la première des trois émissions de télévision de Kevin Brownlow "Chaplin inconnu". Il permet de suivre d'une manière minutieuse et absolument saisissante la genèse du film se créant pour ainsi dire sous nos yeux. Il s'agissait au départ d'une petite comédie située uniquement dans le restaurant. Au cours du tournage, Chaplin imagina d'ajouter les scènes du bateau donnant ainsi à l'œuvre sa dimension de mini-fresque sociale, dramatique et documentaire. Il remplaça, dans le rôle du garçon agressif, Henry Bergman par Eric Campbell (qui donne alors l'une de ses meilleures compositions chez Chaplin). Changement spectaculaire dont on peut mesurer la portée au travers des scènes jouées tour à tour par l'un et l'autre acteur. Cet admirable document est à la fois un cours de mise en scène et une description magistrale d'un génie au travail. Au passage, deux trucages sont révélés concernant les scènes du bateau : les balancements du pont furent obtenus grâce à l'adjonction d'un gros pendule fixé sur la caméra,

animée ainsi d'un mouvement de balancier ; quant au décor de la salle à manger, il était placé sur des rouleaux.

Henry Poulaille
"L'émigrant"

Nous nous rappellerons, écrivait en 1927 Louis Aragon, le spectacle tragique des passagers de troisième classe éti-quetés comme des animaux sur le pont du navire qui amène Charlot en Amérique, les brutalités des représentants de l'autorité, l'examen cynique des émigrants, les mains sales frôlant les femmes sous le regard classique de la Liberté éclairant le monde. Ce que cette liberté-là projette de sa lanterne à travers tous les films de Charlot, c'est l'ombre menaçante des flics, traqueurs de pauvres...

Dans la deuxième partie de **L'Émigrant** (le film édité au moment où Wilson déclarait la guerre), Chaplin raillait l'outrecuidance du jeune homme déclarant : *Amérique, je veux te conquérir*. Charlot est ici pareil à tous les émigrants, ses frères de 1912. Il traîne dans les rues, misérable.

Ce film au vitriol, qui dénonce un des mensonges clefs de la propagande américaine, son apparente légèreté de touche, empêche les censures de comprendre immédiatement son sens. Mais les puritains exigèrent et obtiendront, vingt ans plus tard, la suppression d'une monstrueuse indécence : la statue de la Liberté éclairant les brutalités policières.

La sobriété retenue de **L'Émigrant** avait coûté à son créateur une somme considérable d'efforts. Chaplin ne se fie plus désormais à sa facilité d'improvisation. Il recommence chaque scène dix, vingt, trente fois. Son opérateur habituel, Rollie Totteroh, enregistra plus de 12.000 mètres de négatif pour un film

dont la version définitive mesure 500 mètres. Chaplin dirigeait maintenant personnellement le montage de ses films. Pour **L'Émigrant**, on le vit travailler cent heures consécutives, ne pas dormir quatre nuits durant, regagner sale, hirsute, non rasé, titubant de fatigue, sa chambre d'hôtel de Spring Street, dans la ville basse de Los Angeles...

Georges Sadoul
"Vie de Charlot"

L E F R A N C E

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
04.77.32.76.96
RÉPONDEUR : 04.77.32.71.71
Fax : 04.77.32.07.09



Le Kid
The Kid
de Charlie Chaplin

Fiche technique

USA 1921 1 h

Réalisateur :
Charlie Chaplin

Scénariste :
Charlie Chaplin

Interprètes :
Charlie Chaplin
Jackie Coogan
Carl Miller
Edna Purviance



L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

Résumé

Charlot recueille malgré lui un enfant abandonné. Le gosse grandit : c'est maintenant un compagnon aimé et un auxiliaire utile (il casse les vitres que Charlot remplace!). Sa mère est devenue une grande cantatrice, qui fait le bien dans les taudis, ce qui la conduit à donner un jouet au Kid, ignorant qu'il est son fils. Mais le gosse tombe malade et le médecin signale aux autorités qu'il s'agit d'un orphelin. On tente de l'arracher à Charlot. Ils réussissent à fuir. Cependant l'enfant a été identifié et sa mère offre une récompense à qui le lui rendra. Le propriétaire d'un asile de nuit profite de l'aubaine. Seul désormais, Charlot est désespéré. Il rêve d'un paradis où il retrouverait le Kid. Un policier le réveille, l'entraîne dans une superbe voiture qui le conduit devant une maison où l'enfant et sa mère l'attendent.

Commentaire

Dans "Réflexions d'un cinéaste", Eisenstein rapporte cette réflexion de Chaplin : " Vous rappelez-vous la scène du **Policeman** où je lance à des gosses le grain destiné à la volaille? De ma part, c'était du mépris. Je n'aime pas les enfants". Chaplin hostile aux enfants, à l'exemple de W.-C. Fields qui déclarait ne les aimer que " cuits "... ? L'affreux jojo du Pèlerin, le surdoué pédant du **Roi à New York**, témoignent, entres autres, de la méfiance—pour le moins—de Chaplin à l'égard des enfants. Mais il y a **le Kid** ... **Le Kid** est-il différent parce que Chaplin inscrit/transpose ses souvenirs d'enfant dans ce petit bâtard que Charlot recueille par hasard et éduque à sa manière ? Et n'est-il pas aussi, et surtout un double du personnage même de Charlot ?

Points de vue

(...) **Le Gosse** est presque du drame pur et Chaplin s'y montre davantage acteur dramatique et moins clown que dans aucun film précédent. Le rire jaillit le plus souvent de la situation ou de la pantomime, et non d'arquinades ou de grossières badineries. Le scénario est étudié et les situations dramatiques sont traitées avec réalisme dans un style que laissent prévoir **Une vie de chien** et **Le Vagabond** (...). Ce qui caractérise **Le Gosse**, c'est son pathétique sincère (...). Un rien aurait pu le faire tomber dans une sensiblerie outrée, mais ce rien fut évité. Certaines nuances rappellent Griffith, que Chaplin admirait. On y trouve la même simplicité dans l'exposition, la même utilisation du symbolisme.(...)

Théodore Huff, Charlie Chaplin, Gallimard, 1953

(...) "**Le Kid** est autobiographique dans la même mesure où "David Copperfield" l'était pour Dickens. Le film reproduit très exactement l'enfance misérable de Chaplin, le besoin qu'il ressentait d'être constamment avec sa mère, son désespoir lorsqu'il dut se séparer d'elle, le fond de misère et d'insécurité. On trouve tout cela dans l'existence que partage Charlot et l'enfant perdu qu'il a adopté. Comme tous les hommes sensibles et émotifs, Chaplin adorait les enfants, mais ils le terrifiaient. Devant leur simplicité, leur façon d'aller droit au but et, surtout leur assurance totale, il prenait davantage conscience des possibilités limitées de ses moyens et avait beaucoup de mal à leur parler naturellement un langage simple". (...)

Peter Cotes et Thelma Niklaus, Charlot, Nouvelles Éditions de Paris, 1951

(...) "Pourquoi donc Charlot adopte-t-il le Kid ? Le témoignage d'un de ses secrétaires, Carlyle T. Robinson, est précieux sur ce point." Je sais d'une façon certaine que le sujet du Kid n'est, en réalité, qu'un chapitre de l'enfance de Chaplin. C'est Charlot lui-même qui me l'a affirmé (...). La scène de la mansarde où il se cache avec le petit garçon n'est nullement le produit de l'imagination de Chaplin. Cet épisode est une histoire qui lui est véritablement arrivée. Elle s'est passée dans une mansarde d'une vieille maison, au numéro 3 de Pownall Terrace, à Kennington. La seule différence, si vous vous souvenez de cette scène du **Kid**, c'est que lorsque Chaplin fut enlevé, c'était des bras de sa mère qu'on l'arrachait, tandis que, dans le film, l'enfant se trouve enlevé à son père adoptif" (Carlyle T. Robinson, La Vérité sur Charlie Chaplin). Ainsi l'on peut penser que le gosse représente Chaplin lui-même, enfant, et que cette adoption symbolise inconsciemment, de la part de Chaplin adulte, le désir rétrospectif d'avoir un père, ce père qu'il n'a pratiquement pas connu" (...)

Marcel Martin, Charlie Chaplin, Seghers, 1966.

(...) "Dans la scène de séparation du gosse qu'on lui enlève, et qu'on met dans une voiture, Chaplin revécit sa propre enfance et atteint le plus haut sommet de l'intensité dramatique. L'égaré qui passait alors sur son visage le portait au comble de l'art et de la sincérité. L'optimisme profond de son film fut moins dans une "fin heureuse" que dans son énergie. Charlot ne se laisse pas enlever l'enfant, il court sur les toits, il rattrape, dans une rue voisine, le camion ravisseur... Comme le disait Chaplin devant l'aveugle du pont de Westminster, le pire malheur c'est la résignation. Son idéal est la lutte" (...)

Georges Sadoul, Vie de Charlot, Éditions français réunis, 1952, Lherminier, 1978.

(...) **Le Gosse**, qui est en filiation directe avec **Une vie de chien** reprend quelques-uns des thèmes de ce film en les élargissant dans une réalité encore plus objective. L'enfant trouvé, seule richesse et seul amour du vagabond, remplace le petit chien symbolique. Charlot se dresse ici contre la société tout entière, contre tous les "autres" pour défendre son gosse. La lutte épique engagée avec le policeman, avec le costaud du quartier, avec les employés de l'assistance publique, déborde de pitié et d'émotion. Les scènes de la vie intime dans la baraque, les subterfuges employés par Charlot à l'asile de nuit, tout serait à citer—et le rêve encore qui achève le film sur un ballet féérique et miséricordieux. Véritable poème d'amour et de tendresse où les sentiments sont aiguisés, fortifiés par la misère et le malheur, **Le Gosse** laisse voir à quel point cette misère peut donner une sensibilité d'écorché à ceux qui la subissent. Chez ces êtres traqués et constamment sur la défensive, les moindres petits drames prennent aussitôt une allure, un ton de tragédie. (...)

Jean Mitry, *Charlot et la "fabulation" chaplinesque*, Éditions Universitaires,

(...) A raconter le sujet du **Gosse**, on peut craindre le pire mélodrame, les sentiments faciles. Chaplin se tient aux antipodes. Et pourtant, il y a là l'angoisse et la pitié, le sens de la misère, mais, au-dessus de tout cela, une philosophie souriante qui l'arrache à la banalité. Cette philosophie, c'est le souvenir—transposé comme par un calque, et non encore synthétisé— de l'enfance de Chaplin. Dernière tentative pour oublier l'inquiétude qui le hante et dont il souffre. Il pousse la hardiesse jusqu'à reporter sur une autre sensibilité celle de son propre personnage. **Le Kid** est exactement une création de Charlot. On cria à l'enfant prodige, sans saisir ce rapport qui était tout autre chose qu'une éducation minutieuse. On sait pourtant

la patience infatigable de Chaplin à reprendre cent fois une scène, jusqu'à la réalisation exacte de ce qu'il désire. Mais il ne s'agit pas de diriger Jackie Coogan, de le faire jouer. Il fallait en faire Charlot enfant. "D'où les complications et des subtilités infinies, car par moments le Kid devient Charlot, plus que Charlot, à croire que l'on a extrait l'essence de Charlot pour la replacer dans l'âme du **Kid** si bien que parfois Charlot se trouve perdu dans un dédale infini de miroirs (Robert Payne, "The Great Charlie", New-York 1952) (...). **Le Gosse** est moins un réquisitoire qu'un témoignage". (...)

Pierre Leprohon, *Charles Chaplin, Nouvelles éditions Debresse*, 1957.

(...) "Tyler paraît fasciné par la coïncidence de l'âge : Jack Coogan a environ cinq ans comme Chaplin à la mort de son père. Mais approfondir le point de vue génétique par la psychanalyse revient à souligner les oppositions du révolu et du "revécu". On ne meurt pas sur l'écran. Et la carence parentale y est surcompensée symboliquement : le père perdu par l'alcool et la mère égarée par la misère, Charles les retrouve dans le poème de son rêve. Or, si, déçus l'un et l'autre, il se les redonne sous les espèces de l'idéal, cela montre surtout que le **Kid** est un contre-Charlie, et que l'image de la vie est inversée dans le miroir du film... Le processus étant sans doute encore plus complexe : on peut supposer que, dédoublé dans l'œuvre, Charlie serait devenu à la fois, en Coogan, un fils heureux qui retrouve des parents, et en Charlot qui l'adopte, le père décédé dont il prend la place libre auprès de la mère désirée". Chaplin, orphelin de sexe masculin, aurait alors composé **The Kid** autant pour être un fils que pour "avoir" sa mère, au moins une fois, fût-ce par le médium d'une fiction". (...)

Adolphe Nysenholc, *L'Age d'or du comique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.

(...) "Mais **Le Kid**, ce n'est pas que Jackie. Ne retenir que le remodelage du gosse l'influence qu'il subit, ses dons, sa composition, c'est oublier qu'il exerce autant une action sur Chaplin : auprès de lui, Charlie se confirme en tant que Charlot. Le petit chose, cocon sans nom, déteint sur le héros, dès le début, où éduquer fut comme faire joujou. Le poupon blasonne Charlot ; et apparaîtra en vedette dans le second, au cours du développement du film, la décalcomanie du premier. Le petit grandit. Le petit anonyme qui a servi de *captatio benevolentiae* devient Jackie Coogan. Alors, adieu genoux, chou, pou, poussin, couvée? Non pas. Maintenant, c'est le gamin qui va traiter Chaplin en bambin. C'est le baby qui sera daddy ! Jack prépare à manger, il fait des crêpes, et que ça saute, pendant que Charlot reste douillettement au dodo. Un homme ça vit debout; et le petit gars, poings sur les hanches, gronde Charles, avec des gestes de pasteur, "tu dois te lever!". Du lit, on passe à table. Le petit bonhomme, chef coq, taquine alors d'une chiquenaude la joue de Charlot, car le mignon s'est levé. Dans les assiettes, les portions ne sont pas proportionnelles aux tailles : on fait fifty-fifty ; c'est l'égalité dans la fraternité. Après le repas, Charlot a le fameux hoquet des bébés. Et quand le même sera malade, le docteur appelé auscultera Charlot!" (...)

Adolphe Nysenholc, *op. cit.*



La ruée vers l'or

The gold rush
de Charles Chaplin

Fiche technique

Etats-Unis 1925 1h10

Réalisateur :

Charles Chaplin

Scénario :

Charles Chaplin

Interprètes :

Charles Chaplin
(Charlot)

Georgia Hale
(Georgia)

Mack Swaim
(Big Jim Mac Kay)



Résumé

Au Klondyke, au temps de la ruée vers l'or. A la faveur d'une tempête Charlot se retrouve dans une cabane isolée avec Big Jim : la faim jouant, qui mangera l'autre ? Heureusement, un ours surgit. De retour à la ville, Charlot est séduit par la girl du saloon, Georgia. Elle accepte son invitation à dîner mais ne vient pas. Il se console en

faisant danser des petits pains. Mais Big Jim se souvient tout à coup d'un prodigieux filon. Il entraîne Charlot. Les voilà riches. Sur le paquebot, Charlot joue les pauvres. Prise de remords, Georgia vient le consoler. Il lui révèle et son amour et sa richesse.

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

Critique

Comme toute l'oeuvre de Chaplin, **La Ruée vers l'or** comprend, outre le mythe de Charlot, une intention satirique. C'est à la fois la satire d'un fait social- la recherche forcenée de l'or à la fin du XXème siècle- et la lutte d'un individu contre un monde qui lui est hostile : hostile, parce que Charlot est celui qui ne peut admettre les lois, les oppresseurs, les contraintes de toutes sortes, parce qu'il est la proie toute trouvée de la force, de la bêtise, de la moquerie, parce qu'il est celui qui, après s'être construit un monde bien à lui, s'efforce d'y vivre en ignorant la réalité.

La ruée vers l'or est une oeuvre autobiographique : elle contient tout ce qui, depuis la trilogie - **Une vie de chien, Idylle aux champs et Charlot soldat** - marque l'oeuvre de Chaplin : sens aigu de la misère, de la faim, du froid, de la tragédie, de la catastrophe, de la peur du lendemain"...Je suis comme un homme qui serait hanté par un esprit, l'esprit de la pauvreté, l'esprit de la privation") : sens de la solitude, tout ceci acquis par une jeunesse tragique et une expérience toujours plus grandes des hommes.

Reflète de son drame personnel, ce film, par son sens, sa portée, atteint toute l'humanité : c'est l'aspiration de l'homme à la richesse, au bonheur, course où beaucoup succombe avant l'arrivée et où les grands types humains sont représentés : le "fort", le "faible", (chacun ayant besoin de l'autre), le "méchant" (force maligne qui se détruit elle-même) et enfin la "femme". Le drame de Charlot est celui de toute l'humanité : l'homme est seul, irrémédiablement seul, Charlot est le symbole dans l'absolu de "l'homme" dont il a tous les tourments, les conflits : sa faiblesse, ses peurs, ses sentiments sont ceux de l'humanité.

Dans cette oeuvre apparaît, pour la première fois d'une façon nette le sens de la pitié, un grand souffle traverse tout le

film, prenant toute son importance dans la scène du réveillon (saloon) : ce n'est plus la peinture ironique aigüe, sans concession, du restaurant d'une **Vie de chien** par exemple, c'est une description pleine d'émotions, de compréhension, d'apitoiement (visage de la vieille entraîneuse sur lequel se lisent regrets, désillusion, souffrance, visage de vieux chercheur qui se souvient).

En dehors des thèmes habituellement chers à Chaplin, thèmes que l'on reconnaît tout au long du film, ce qui peut frapper dans **La ruée vers l'or**, c'est l'ampleur de sa réalisation, qui touche au grandiose (la procession des chercheurs dans le paysage enneigé) et parfois au véritable tragique (le crime de Larsen).

Au centre d'un décor d'aventures, Charlot lutte contre les éléments, contre la méchanceté des hommes, contre le froid et la faim, en apparence d'avance vaincu, en définitive toujours vainqueur. Ce qui motive une succession pratiquement ininterrompue, disons mieux : une avalanche de scènes dont chacune est un chef d'oeuvre, depuis le repas aux souliers jusqu'à la séquence prodigieuse de la cabane en équilibre sur le précipice.

Les épisodes dans la ville nous restituent le Charlot sentimental, amoureux et délaissé, célébrant à sa façon la nuit du réveillon par la non moins prodigieuse "danse des petits pains".

Le dernier quart d'heure (sur le paquebot) est le plus faible. Charlot supporte mal d'être fortuné.

La ruée vers l'or est considérée par certains comme étant le chef d'oeuvre de Chaplin. Il est certain que c'est son film le plus égal, le plus homogène. C'est aussi la première oeuvre complète de Chaplin. Le tragique d'**Une vie de chien**, l'épopée burlesque de **Charlot soldat**, la poésie d'**Idylle aux champs** s'y trouvent heureusement conjugués. Mais **La ruée vers l'or** diffère d'avec les films précédents en ce sens que les

perspectives tragi-comiques sont dans l'homme plutôt qu'au-delà, dans la condition humaine plutôt que dans la condition sociale.

Si la société et les individus ont une certaine part dans le jeu qui se trame contre Charlot, la nature et le hasard assument une responsabilité plus grande. Ici le drame de la solitude n'est plus seulement celui de l'homme perdu parmi les hommes, mais d'un homme égaré dans le froid, la neige et le vent. Certes sa solitude morale se manifeste en tout lieu : avec Georgia qui ne le comprend pas et se moque gentiment de lui ; avec les autres, aventuriers ou pionniers débonnaires plus ou moins bannis ou réprouvés, parmi lesquels il est encore LE réprouvé. Mais la tragédie est le fait d'une sorte de fatalité plus encore que d'un destin. Alors que ce ne sont ni la société ni le hasard qui choisissent aveuglément Charlot comme victime mais lui qui se prédispose à l'être, ici il est étranger aux causes profondes de son drame et plus solitaire encore d'être détaché de tous, sans échos qui le prolongent. Il est désocialisé et dépaycé. réellement perdu. Dans **La ruée vers l'or**, Charlot ne s'explique que par ses états précédents, si l'on entend rattacher son aventure à la signification du mythe. Et il semble que Chaplin ait senti le danger que constituait cette réalité de l'être s'en détachant au bénéfice de quelque vérité intérieure mais individuelle car, depuis lors, aussi vivant et personnel qu'il puisse être, Charlot n'a plus un geste, plus un sentiment qui ne soient susceptibles d'être rapportés à leur signification ontologique ou à leur projection symbolique. Sous son aspect le plus général **la ruée vers l'or** est monis la tragédie d'un homme que celle du désespoir et de l'inanité des efforts humains qui s'enlisent dans l'absurde. Charlot recherche l'amour, son compagnon recherche l'or : l'or se dérobe. Charlot a rendez-vous avec l'amour : on entre... c'est un âne... Charlot désespéré abandonne tout et se

laisse vivre machinalement. L'autre a perdu la mémoire et n'a pas conscience du néant de son aventure : il trouve l'or, l'amour vient à la fin... Ni l'un ni l'autre ne sont satisfaits.

Les hallucinations de Jim Mac Kay qui prend Charlot pour un poulet, le thème de la peur où celui-ci poursuivi par son compagnon, se heurte à la porte, reçoit le chambranle sur le crâne, s'effraye du moindre bruit, se brûle contre le poêle en reculant ; l'amitié relative des deux hommes, toute relativité cessant devant la faim ; le sentiment qui les unit et les dresse à la fois l'un contre l'autre, l'égoïsme et la fraternité qui s'affrontent et se conjuguent ; et Charlot s'endormant la tête au pied du lit, sous les couvertures, les mains dans les godillots (thème repris de **Charlot cambrioleur** mais dans un sens inverse, la crainte et la défensive remplaçant l'agressivité) tout cela est admirable de vérité humaine, d'observation satirique. Il faut retenir encore la scène où Charlot sous le coup de la joie - une joie farouche, enfantine - se déchaîne dans une sorte de folie, de gesticulation incontrôlée : il saute sur sa pailasse, crève oreillers et traversins, domine tous les obstacles, toutes les contraintes, tous les adversaires... mais, ridicule et confus, transforme aussitôt son geste en un simulacre trompeur quand Georgia qui vient de revenir sur ses pas, le regarde à la fois surprise et ironique avec un sourire un tantinet moqueur... Et la lutte épique dans le cabaret ; aveuglé, éperdu, fort de toute sa faiblesse exaltée, il va, vient, s'esquive, se tourne et se retourne, cogne n'importe où et n'importe comment, jusqu'à ce que la pendule décrochée par hasard vienne assommer son rival à son insu. Alors, ayant défilé le masque qui l'aveuglait, apercevant l'autre affalé sur le sol, il prend à son compte cette victoire imprévue, se rengorge, et se donne aussitôt des airs de matadore invincible et triomphant ...

On a souvent critiqué la fin du film mon-

trant Charlot et Jim Mac Kay multimillionnaires à bord du paquebot qui les emmène en Europe. Elle redonne ou contraire au film toute son ironie chaplinesque. D'abord parce qu'elle moque la fin heureuse de biens des films, parce qu'elle ironise sur le drame; mais encore et surtout parce que l'ironie est à son comble lorsqu'ayant revêtu ses anciennes frusques pour les photographes, Charlot dégringole au bas d'un escalier et retrouve Georgia. Celle-ci croyant qu'il voyage sans billet, s'offre à payer pour lui : sa pitié, ses sentiments à son égard se manifestent maintenant qu'il est riche quand, hier encore, elle était indifférente à son malheur. Certes, elle ignore qu'il est riche, mais le fait est là. La satire est dans l'ironie des circonstances. Elle perdrait sa signification si les sentiments de Georgia avaient un mobile intéressé.

Georges Sadoul
Charlot



Le Cirque

The Circus
de Charlie Chaplin

Fiche technique

USA - 1928 - 1h10
muet sonorisé
N. & B.

Réalisateur :
Charlie Chaplin

Scénariste :
Charlie Chaplin

Interprètes :
Charlie Chaplin
(le vagabond)
Allan Garcia
(le directeur)
Merna Kennedy
(L'écuyère)
Harry Crocker
(Rex, le funambule)



Résumé

Poursuivi à travers une fête foraine par un policier qui l'a trouvé en possession d'un portefeuille volé qu'un pickpocket avait mis dans sa poche pour s'en débarrasser, Charlot aboutit sur la piste d'un cirque. Il sabote sans le vouloir le numéro du prestidigitateur et fait un triomphe auprès du public qui croit assister à une attraction prévue dans le programme. Il est engagé comme clown et tombe amoureux de l'écuyère, constamment martyrisée par son père, le directeur. Le cirque est au bord de la faillite. Après quelques essais non concluants, Charlot est renvoyé. Il est

repris un peu plus tard comme accessoiriste. A nouveau poursuivi jusque sur la piste, cette fois par un cheval qui lui en veut, il déclenche encore l'hilarité générale. Le directeur le garde comme accessoiriste mais avec l'intention de faire de lui—sans le lui dire — la vedette du spectacle. Toujours poursuivi par le fameux cheval, Charlot se retrouve enfermé dans la cage du lion. L'écuyère le libère, après s'être d'abord évanouie de peur. Elle lui apprend qu'il est la star du cirque.

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

Critique

Le film est tourné pendant l'une des périodes les plus difficiles de la vie de Chaplin puisqu'il a à subir la campagne de diffamation que mène à travers l'Amérique Lita Grey pour obtenir son divorce et qui conduira le cinéaste au bord de la dépression nerveuse. Cette campagne rejallira sur le succès du **Cirque** qui sera mieux accueilli en Europe que dans son pays d'origine. Ses ennuis amenèrent Chaplin à retarder pendant un an la fin du tournage et la sortie du film. La deuxième séquence (poursuite du vagabond à travers la fête foraine) est particulièrement éblouissante. Elle constitue un des sommets de l'art burlesque de Chaplin, où le rythme a tant d'importance et donne sa musique propre et son ordonnance à la profusion jaillissante des gags. Chez Chaplin, le rythme et la chorégraphie jouent par rapport aux gags le même rôle que le mélodrame par rapport à l'intrigue: un rôle unificateur, amplificateur et lyrique. Pour l'essentiel, et à part cette séquence, **Le Cirque** est une oeuvre très équilibrée, amère et triste, se déroulant sur un rythme assez lent. Le vagabond est devenu peu à peu un personnage entièrement positif et même héroïque, et nous assistons ici à un premier aboutissement de cette évolution. Il rend le bien pour le mal et, malheureux lui-même, fait le bonheur des autres. Ses rapports avec le directeur qui le renvoie et le réengage constamment ont, en moins systématique, cet aspect de "douche écossaise" qui caractérisera l'amitié épisodique du millionnaire et de Charlot dans le film suivant de Chaplin **Les lumières de la ville**. On notera cette particularité significative et étrange du personnage, ici confronté à l'univers du show-business: quand il est malheureux, il perd ses vertus comiques. Chaplin n'a pas connu lui-même cette influence néfaste de sa vie privée sur son art; mais sans doute l'a-t-il redoutée parfois et a-t-il

voulu ici l'exorciser. La troisième émission de Kevin Brownlow et David Gill de la série "Chaplin inconnu" (diffusée en France en juillet 1983) contient des scènes importantes que Chaplin n'a jamais intégrées au film. L'une d'entre elles est particulièrement réussie. Charlot veut se faire valoir auprès de l'écuyère. Dans un café, il paie un client pour le tabasser. Le client accepte, reçoit l'argent, les coups et file. Surgit alors le jumeau du client que Charlot confond avec l'autre. Il se met à le frapper, croyant avoir affaire au même. L'autre réagit et met K.-O. Charlot. C'est son rival, le funambule, qui vient alors à son secours et la scène se termine exactement à l'opposé de ce que voulait Charlot: l'écuyère admirera encore plus le funambule. Malgré leur qualité, ces scènes se déroulant à l'extérieur du cirque ont été supprimées par Chaplin, sans doute dans une recherche d'unité dramatique. On mesure ici (l'extrême) exigence de Chaplin dans ce domaine. Trésor conservé volontairement par Chaplin dans ses blockhaus, **Le Cirque** quasiment inconnu de millions de spectateurs est un chef-d'œuvre absolu tant son contenu est riche. D'une rigueur cinématographique parfaite, pas un plan n'est superflu, d'une étourdissante chaleur humaine, les rapports entre les êtres explosent, d'un comique fascinant, Chaplin est le virtuose de la libération de l'esprit, **Le Cirque** est une page personnalisée de la vie de Chaplin.

La violence avec laquelle sa misogynie éclate à l'encontre de Marna est flagrante. Les historiens du cinéma relient cet état d'âme incisif aux démêlés sentimentaux de Chaplin à cette époque. Jamais Charlot n'a aussi cyniquement piétiné l'amour en rejetant le piège du mariage heureux: alors qu'on attend un logique happy-end, Charlot précipite Marna dans les bras de Rex et se délivre ainsi d'un poids insupportable en retrouvant son état privilégié de vagabond errant, extérieurement mal-

heureux, mais intérieurement libre de disposer intégralement de sa personne. Charlot dans **Le Cirque** est l'apothéose d'un être qui agresse la société, fût-elle limitée à l'échantillonnage abrité sous un chapiteau, pour mieux jouir de son libre arbitre et préserver intact ce qu'il a de plus cher au monde, ce qu'il y a de plus précieux chez l'homme: la LIBERTE. Loin d'être un martyr, Charlot se rebelle constamment contre la nature civilisée des choses, évite la contamination. Insatisfait dans ce paradis terrestre cruel, peuplé d'odieuses faibles, d'imbéciles, de poltrons, de flics il lui faut pourtant survivre et vivre. Il vit dans la radieuse beauté de la LIBERTE qui rejette toutes les horreurs du monde.

Dictionnaire du Cinéma



Les Lumières de la Ville

City Lights

De Charlie Chaplin

Fiche technique

USA 1931 1h27

Réalisateur :

Charlie Chaplin

Scénariste :

Charlie Chaplin

Musique :

Charlie Chaplin

Interprètes :

Charlie Chaplin

Virginia Cherrill

Florence Lee

Harry Myers



Résumé

On inaugure une statue dans les rues de la ville. Après les discours officiels, la foule ébahie découvre, quand la toile est enlevée, un vagabond endormi entre les bras de la dite statue. Plus tard, le vagabond achète une rose à une jeune aveugle qui le prend pour un homme riche. Se promenant sur les quais la nuit, il sauve au péril de sa vie un homme du suicide. Le désespéré complètement ivre, est un millionnaire qui invite le vagabond chez lui. A nouveau celui-ci doit empêcher son hôte de se tirer une balle de revolver. Ils vont faire la fête jusqu'au petit jour. Rencontrant la vendeuse aveugle, le vagabond lui achète

avec l'argent donné par le millionnaire tout son panier de fleurs. Puis il la ramène chez lui avec la voiture que l'autre lui a donnée. Dessaoulé, le millionnaire ne reconnaît plus son ami de la nuit et lui reprend sa voiture.

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

Valeur

Avant-dernier film muet de Chaplin, mais comportant une bande son avec musique et effets sonores. Le tournage dura presque trois ans, du début 1928 à la fin 1930. Il connut de nombreuses interruptions dues à l'arrivée triomphale du film parlant, aux hésitations de Chaplin et plus généralement à ses méthodes de travail qu'il voulait aussi libres, aussi solitaires, aussi dégagées de toute contingence matérielle que celles de l'écrivain ou du peintre. Un métrage de pellicule égal à cent ou cent cinquante fois le métrage du film définitif fut impressionné. On savait depuis longtemps grâce à différents témoignages que la première rencontre entre Charlot et l'aveugle avait demandé des mois de tournage. Mais un document fabuleux et unique (inclus dans la deuxième des trois émissions sur Chaplin de Kevin Brownlow et David Gill produites par la télévision anglaise et programmées en France en juillet 1983) permet de visualiser - avec esquisses à l'appui - Chaplin dans le costume de son rôle en train de mettre en place la scène et de chercher la meilleure solution pour indiquer que l'aveugle prend Charlot pour un millionnaire. Commencée vers le début du tournage, cette scène ne trouva sa conclusion qu'en septembre 1930 au 534^e jour de tournage (dont 166 seulement avaient été consacrés à un réel travail d'équipe). Entre autres péripéties, Chaplin songea au milieu du tournage à remplacer Virginia Cherrill par Georgia Hale, la vedette de **La ruée vers l'or**. Il dut y renoncer. (L'émission de Kevin Brownlow contient des essais de la dernière scène avec Georgia Hale.) Par contre, il retourna vraiment toutes les scènes du millionnaire ivre en remplaçant Henry Clive par Harry Myers. Comme toujours chez Chaplin, ces conditions de travail à la fois idéales et extravagantes (si on les compare à

celles de la plupart des films) aidèrent l'auteur à trouver cette simplicité dans la perfection qui caractérise sa mise en scène. Comme beaucoup de commentateurs l'ont noté, et en particulier Pierre Leprohon (in "Chaplin", Nouvelles Éditions Debresse, 1957) le vagabond, portant ici, outre son melon et sa canne une tenue relativement soignée (avant sa sortie de prison) est le personnage le plus actif, le plus lucide et le moins rêveur du film. Il maintient en vie le millionnaire déprimé et alcoolique et lui fait éprouver les plaisirs de l'amitié (dans les périodes très intermittentes où celui-ci est capable de les ressentir). Il nourrit la rêverie amoureuse de l'aveugle, lui permet de guérir et la fait accéder à un statut social meilleur. Ne se livrant ici, à proprement parler, à aucune étude de milieu, Chaplin concrétise à travers deux des personnages principaux, qui ne se rencontreront jamais, le millionnaire et l'aveugle, tout le contenu social et sentimental de son film. Le personnage du millionnaire permet à Chaplin de représenter d'une manière mémorable la relation épisodique qui existe à ses yeux entre le pauvre, le marginal et les classes possédantes. L'ordinaire du vagabond, c'est une douche écossaise supplicante comme un cauchemar, liée à des incertitudes et à une angoisse permanentes. Toutes les scènes du film sont reliées entre elles par une trame mélodramatique qui est comme la mélodie éternelle de l'œuvre lui assurant unité et cohérence, la gardant de cette abstraction qui guette le style de Chaplin dès ses premiers longs métrages. Ayant confié à deux personnages le soin d'exprimer les aspects fondamentaux du film, Chaplin peut consacrer un grand nombre de scènes au burlesque pur. (En ce sens, **Les lumières de la ville** est le dernier de ses films où sa verve comique triomphe avec autant d'insouciance et de brio.) Le burlesque pur apparaît dans l'évocation comique de l'inadaptation du héros tout particuliè-

rement quand celui-ci est confronté, non pas à un individu, mais à un groupe, à une classe, à une situation donnée à travers lesquels il ne fait que passer, tel un météore, l'espace d'une séquence. Le burlesque triomphe notamment dans les scènes du sifflet et du match de boxe. Cette dernière séquence (géniale) livre une des clés du style de Chaplin. Elle est faite de plans très longs (eu égard au nombre élevé de déplacements de personnages). Elle ne contient aucun plan de coupe. Son rythme quasi chorégraphique est essentiel à l'efficacité des gags. Ce rythme existe en tant que tel et n'a besoin d'être soutenu par aucun effet de montage. La caméra se contente d'enregistrer l'action et de la refléter comme un miroir. Le public du monde entier fit en 1931 un triomphe à ce film muet et sonore. La ressortie de 1950, à une époque où le muet n'était plus qu'un lointain souvenir, ne fut pas moins triomphale.

Dictionnaire du cinéma

Autour du scénario

Lorsque Chaplin sort *Les Lumières de la ville*, un film muet comme il l'avait annoncé, l'ensemble du cinéma est déjà converti au parlant ou s'y prépare. Même si le monde entier est curieux de voir la nouvelle œuvre du grand homme, le risque commercial est grand. Devant les réticences et la mauvaise grâce des responsables de la United Artists, Chaplin se résoudra à distribuer son film lui-même. Pari gagné: ce sera un immense succès(...) Dans son *Autobiographie*, Chaplin a raconté l'histoire que devaient initialement illustrer **Les Lumières de la ville**: un clown, qui a perdu la vue dans un accident de cirque, doit cacher la vérité à sa fille, "une enfant malade et nerveuse", sur les conseils du médecin qui craint pour elle le choc de cette nouvelle. "La façon

qu'il a de trébucher et de se cogner contre les meubles fait rire joyeusement la petite fille ", à laquelle son père s'efforce de laisser croire que c'est "fait exprès". "Mais c'était trop pénible" dit Chaplin, qui aurait pu ajouter qu'il y avait aussi trop de ressemblances directes avec le film précédent: non seulement le cadre d'un cirque, mais aussi le thème de celui qui fait rire quand il ne le cherche pas. "Toutefois, conclut Chaplin, la célérité du clown fut transférée sur le personnage de la fleuriste dans **Les Lumières de la ville.**"

En même temps, il reste d'autres choses de son projet initial: la petite fille du clown était déjà en quelque sorte une aveugle, puisque aveugle à la déchéance et à la réalité d'un père qu'elle s'obstinait à croire valide et en pleine possession de ses moyens. De même, l'idée de départ reposait sur un aveugle qui doit feindre de voir, tout comme Charlot, dans le film finalement réalisé, doit feindre d'être pour une jeune fille ce qu'il n'est pas. Bref, un faire-semblant comme dans l'enfance, mais qui se cogne cruellement à la réalité. L'autre point de départ dont Chaplin fait état dans ses Mémoires est une histoire qui ressemble étonnamment à celle que cinquante ans plus tard allait tourner John Landis dans **Trading Places** (*Un fauteuil pour deux*) sur un scénario de Timothy Harris et Herschel Weingrod: deux membres d'un club de riches décident de faire une expérience avec un vagabond; ils l'enlèvent endormi, le font goûter aux plaisirs que permet la fortune, puis le ramènent ivre mort à l'endroit où il a été trouvé, lui laissant croire que ce n'était qu'un songe. Un thème "à la Cendrillon", dont il reste évidemment une trace dans l'intrigue du Millionnaire, une intrigue qui à l'en croire a été rajoutée afin de "permettre à Charlot de continuer à prétendre qu'il est riche devant la jeune aveugle." Du coup, cela lui donnait deux intrigues parallèles à gérer.

Le film et la presse de l'époque

Chaplin nous a donné un nouveau bon film, mais dont la carrière donne des signes d'essoufflement, et peut retomber après une première semaine foudroyante. L'auteur a sacrifié le rythme au pathétique.

Variety

Le choix qui suit évoque des opinions plutôt partagées:

"**City Lights** est un film important parce que c'est une comédie très brillante et franchement drôle qui montre le Grand Homme du cinéma sous ses aspects les meilleurs et les plus caractéristiques. Le personnage infortuné et en haillons que Chaplin crée ici représente la synthèse à laquelle il a longtemps aspiré." "Charlot" (sic, en français dans le texte) est enfin la combinaison totale et courageuse de la dimension héroïque du personnage et de sa dimension comique, une combinaison que dans le passé il n'avait réussie qu'en de rares moments.

Richard Watls
New York Herald Tribune

"Même si l'on rit, on ressent un vague sentiment de malaise: Chaplin s'est appuyé avec une certaine emphase sur des schémas de scénario assez conventionnels, et cela l'a conduit plus que jamais à tomber dans le pathos".

National Board of Review

"On se trouve en présence de la plus émouvante production cinématographique qu'on nous ait montrée depuis bien longtemps. Le film est terriblement comique à la vision, sinistrement tragique à la réflexion. C'est bien la fin. On n'en verra plus d'autres. (...) Je serais bien surpris de voir un nouveau film de Charlot.

Louis Chavance
Revue du cinéma
III, 1926

"Un numéro comique qui reste exactement semblable à ce qu'il faisait dans ses tout premiers films. Son humour ne consiste qu'en un enchaînement de vieux gags. (...) Après les quelques brefs moments où l'on imite les voix des films parlants comme si c'étaient des instruments de musique — une idée séduisante—il n'y a plus d'utilisation du son, qui ne soit éculée et prévisible.

George Jean Nathan, *Knopf*, 1934

"*City Lights* m'a paru être une resucée d'anciens gags de Charlot."

Jacques Faure,
Griffe cinématographique

"Charlot n'est plus indemne: ses muscles ne jouent plus leur jeu élémentaire et naïf, sensible seulement aux caractères matériels des objets, à des rapports inattendus de forme ou de rythme. Son esprit commence à pénétrer les liens civilisés d'homme à homme; sa sensibilité s'éduque: il commence à savoir vivre. (...) **City Lights** marque le début de l'"embourgeoisement" ou de l'"américanisation" de Charlot".

Robert Aron,
Revue du Cinéma, III, 1926

"Quand le film est sorti, nous fûmes décontenancés. Il y avait une telle distorsion des codes, tant ceux du mélodrame que ceux du burlesque ou de la comédie. Derrière la générosité apparente, c'est un discours d'une rare méchanceté. Chaplin dépassait les genres en jouant de l'ambiguïté.

Jean Mitry,
entretien avec Joël Magny
recueilli en 1986.
Synopsis



Les temps modernes

Modern Times

de Charlie Chaplin

Fiche technique

Etats-Unis - 1936 -
1h30

Réalisateur :

Charlie Chaplin

Scénario :

Charlie Chaplin

Musique :

Charlie Chaplin

Interprètes :

Chaplin

(le vagabond)

Paulette Goddard

(la gamine)

Henry Bergman

(le propriétaire du café)

Chester Conklin

(le mécanicien)



Résumé

Charlot est ouvrier dans une usine. Il travaille sur une chaîne à serrer des boulons et est tout à fait incapable de suivre le rythme infernal imposé aux équipes par le patron. Comble de malchance : c'est lui qui est choisi pour essayer la "machine à manger" individuelle, un prototype destiné à améliorer encore le rendement des ouvriers. Elle se transforme vite en instrument de torture au point que même le patron la juge peu pratique. Charlot reprend son travail et glisse par accident parmi les rouages des installations qui font fonctionner la chaîne. Quand il en ressort, il est atteint d'une sorte de danse de Saint-Guy et prend les boutons des robes de femmes pour des boulons à resserrer. Cela le conduit tout droit à l'hôpital. Une fois guéri, il se lance dans une vie nouvelle...

Critique

Au fil des années, les durées des films de Chaplin s'allongent ainsi que celles des tournages et de l'intervalle qui sépare deux œuvres. (Le tournage des **Temps modernes** dura dix mois et cent mille mètres de pellicule environ furent impressionnés.) Parallèlement, l'ambition et l'universalité de l'auteur augmentent, mais pas toujours son succès (celui des **Temps modernes** sera très mitigé à l'époque). Inspiré très partiellement par **A nous la liberté** de René Clair, Chaplin livre ici une grande fresque sur (et contre) le machinisme attaqué au nom de la dignité de l'individu.

Le film est aussi une satire dirigée contre la mécanisation de toute la vie sociale qui amène à ne juger les hommes qu'en fonction du rendement et des apparences. Que de malentendus et de quiproquos dans cette intrigue ! ils ont lieu aussi bien à la prison, à l'usine (autre baigne) que dans la rue et fournissent à l'auteur une source

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

inépuisable de gags et de situations comiques. Individualiste forcené, Chaplin l'est autant comme personnage que comme créateur. Cinq ans après la sortie des **Lumières de la ville** (février 1931 à New York), il persiste à offrir au public un film sonore mais non parlant où les "dialogues" consistent principalement en borborygmes, aboiements, cris divers et enfin en une chanson aux paroles informes interprétée par Chaplin lui-même dont on entend la voix pour la première fois. Le son demeure pour lui objet de dérision et matière à nombreux gags : ex. le chien qui aboie quand il entend les bruits d'estomac de la femme du pasteur en visite à la prison. Le rire chez Chaplin vient à la fois du plus profond du sujet (la société vue comme lieu privilégié du triomphe des masques et des faux-semblants) et d'une rare virtuosité à employer ou à refuser telle ou telle technique (ici la sonorisation utilisée contre le dialogue). Techniquement, le style de Chaplin, sous une apparente simplicité, devient de plus en plus mûr et sophistiqué : voir par exemple l'avant-dernière séquence du restaurant et son mélange de plans fixes (à l'intérieur de la cuisine) et de plans en mouvement dès que Chaplin pénètre sur la piste et dans la salle où dînent les clients. Paulette Goddard interprète l'une des héroïnes les moins intéressantes de l'œuvre de Chaplin. Son personnage, dénué de relief et d'émotion, sert surtout à assurer à la fin la victoire de l'amour allié à l'individualisme contre l'anonymat servile et la cruauté de la société.

Les temps modernes apparaît comme le film le plus dynamique et le plus serein de l'auteur. L'individu y est certes, par essence, la victime de la société mais c'est une victime qui peut à l'occasion se moquer de ce qui l'opprime en passant à travers les mailles du filet et les rouages de la machine.

Dictionnaire du cinéma
Jean Tulard

C'est le premier film de Chaplin à affronter le public après une longue absence. Le succès acquis d'avance par l'habile concert des louanges adressées à l'auteur et la curiosité qui s'attache aux oeuvres rarissimes, n'entrera pas en ligne de compte dans l'appréciation de ce film. Le décor de la cuisine n'a pas d'influence directe sur la qualité du plat qu'on y prépare. Dans le film de Chaplin, le canard à l'orange convoité par un client impatient de s'en lécher les doigts, restera accroché sur le lustre de la salle de restaurant. On peut voir ici l'image même du sentiment éprouvé en face des **Temps Modernes** : la convoitise trop longuement aiguillée, on reste un peu sur sa faim quand le maître tout puissant décide de l'apaiser. Ce n'est pas un os que Chaplin jette à notre appétit.

Son film est loin d'être négligable. Il y a là de très belles séquences, de très grands moments de cinéma à l'état pur, des numéros où éclate le génie du comédien et du clown. J'admire tout cela sans réserve mais sans enthousiasme. A vouloir tout centrer sur son personnage, Chaplin limite son horizon qui ne s'ouvre jamais sur une expansion vers les autres, comme par exemple, il aurait dû y parvenir avec Paulette Goddard. Cet égoïsme forcené, maladif, empêche Chaplin d'atteindre à la grandeur, contrairement à ce que l'on affirme de tous côtés. On reste toujours au niveau des seules situations sans éclatement véritable. Tout est trop raisonnable y compris la déraison. L'habileté est toujours visible. La poésie est en effet recherchée consciemment au même titre que l'émotion. L'une s'attache aux objets extérieurs, à un certain décorum, l'autre s'égare dans la sentimentalité. Un doute, alors s'impose: le cinéma a-t-il été, pour Chaplin, autre chose qu'un moyen de réussir ?

Philippe Soupault
"Charlot"

Les Temps modernes furent accueillis en 1936 par quelques réserves. C'est avec ce film que commencèrent les soupçons traditionnels sur le tort qu'ont les clowns arrivés de vouloir philosopher sur l'homme et la société. Reproche qui fit aussi le fond des réserves formulées contre **M. Verdoux** et **Limelight**. Je ne sais s'il faut l'attribuer au recul qui remet bien des choses en place, mais cette critique apparaît aujourd'hui comme un lourd contresens.

Il se peut qu'au lendemain de la crise mondiale, à l'aube du Front populaire, les allusions politico-sociales parussent une volonté de satire directe (encore que confuse). Ce qui se dégage au contraire maintenant, c'est la hauteur que prend Chaplin sur son sujet et la constante primauté du style. Entendons-nous : je ne veux nullement dire que le fond a perdu de son intérêt, mais au contraire que la force et la justesse de la parabole se dégagent bien mieux aujourd'hui, au-delà des polémiques d'actualité. Critiquer le règne de la machine et la division du travail, n'a, en effet, guère de sens et si le film peut être utilisé contre le capitalisme, il le peut tout autant contre le stakhanovisme soviétique ; aussi bien jeta-t-il, paraît-il, un certain froid à Moscou.

C'est qu'il n'est rien moins qu'un film à thèse et si Chaplin s'y affirme effectivement avec l'homme, contre la société et ses machines, son affirmation ne se situe pas sur le plan contingent de la politique ou de la sociologie, mais uniquement de la morale et toujours par le style. Le mouvement créateur y procède de l'expression comique et le sens qu'il développe n'est d'abord que la parfaite mise en scène d'une situation...

...**Les Temps modernes** ne sont donc qu'une suite de situations comiques dont le héros est Charlot, et le thème commun la vie industrielle et ses conséquences. En cela il est vrai que le film est assez différent des longs métrages précédents et notamment des **Lumières**

de la ville, considéré assez souvent comme son chef-d'œuvre ; mais c'est peut-être aussi justement en quoi on peut le tenir pour supérieur. Ce qu'on loue en effet généralement, dans **City Lights**, c'est la force sentimentale et la profondeur psychologique de l'intrigue la mieux agencée qui soit sortie du cerveau de Chaplin (**Limelight** mis à part)...

...**Les Temps modernes** apparaissent, bien mieux que les grandes machines décoratives issues de l'expressionnisme allemand (et même que le film de René Clair qui avait du style, mais pas de personnages), comme la seule fable cinématographique à la mesure de la détresse de l'homme du XXème siècle face à la mécanique sociale et technique. On voit donc que ce retour aux sources burlesques (dont témoigne d'ailleurs la présence de vieux camarades comme Chester Coukln et Henry Bergman), n'est nullement une régression, car la technique comique s'y purifie, prend une ampleur et une rigueur classiques au contact du grand thème qu'elle orchestre.

Déjà dans la plupart de ses films Charlot nous avait fait rire par ses démêlés avec les objets. L'animosité sournoise d'une échelle, d'un réveille-matin, d'un escalier, d'un lit à bascule..., lui avait fourni d'inépuisables gags. Contre leur hostilité Charlot usait d'ailleurs d'une ruse toute spirituelle, il leur trouvait un autre emploi que celui auquel ils étaient destinés. Pour déconcerter et par là décontenancer la méchanceté des choses, il feignait de les prendre pour d'autres. Nous avons dans **Les Temps modernes**, un résidu de cette technique quand il propose au contremaître mécanicien dont il vient d'écraser la burette à huile, de s'en servir comme d'une pelle. Mais le film tout entier doit être plutôt considéré comme une transposition de ce conflit de l'homme avec les choses qu'il a créées, porté, par la machine, à l'échelle de l'Histoire et de la Société. Ce qui n'était que le moteur de gags particu-

liers devient ici le thème général et moral du film tout entier...

Il apparaît stupéfiant qu'on ait pu critiquer la mise en scène des **Temps modernes**, y voir de la maladresse et de la gaucherie quand ce qui frappe aujourd'hui c'est au contraire le dépouillement, la rigueur et l'aisance. La scène du cigare après l'arrestation pour grivèlerie, avec le cadrage qui cache le policier aux yeux du marchand, celle du canard rôti dans le restaurant, avec la discrète élévation de la caméra qui montre le plateau servi flottant sur la houle des danseurs, sont d'une précision insurpassable. Sans même parler de la musique qui entretient toujours avec la mise en scène des rapports constants et rigoureux.

Il est vrai qu'en 1936, de nouveaux styles comiques s'étaient imposés avec le parlant, d'une part celui de la comédie américaine (Frank Capra), de l'autre, le délire absurde des Frères Marx et de W.C. Fields. Le film de Chaplin, au surplus absolument muet, paraissait alors désuet et anachronique. Mais le temps, en effaçant les perspectives, le restitue à son classicisme et révèle clairement qu'au-delà des styles l'important est le style. Et plus que le style, le génie.

Basin
"Charlie Chaplin"
Edition Ramsay



Le dictateur

The Great Dictator
de Charlie Chaplin

Fiche technique

USA - 1940 - 1h45

Réalisateur :
Charlie Chaplin

Scénario :
Charlie Chaplin

Musique :
Chaplin d'après
des thèmes de
Brahms

Interprètes :
Charlie Chaplin
Paulette Goddard
Jack Oakie
Emma Dunn



Résumé

Le dictateur Hynkel terrorise la Tomania. Or dans le ghetto vit un petit barbier qui est son sosie et qui a sauvé pendant la guerre Schulz, devenu undignitaire du

parti. Hynkel décide d'envahir l'Austerlich. L'idée étant venue aussi au dictateur de la Bactérie, les despotes se rencontrent. Cependant le petit barbier s'échappe du camp de concentration, il est pris pour Hynkel et prononce dans un grand dis-

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

cours des paroles de paix et d'espoir. Chaplin règle son compte à Hitler, avant **To Be or Not to Be** de Lubitsch, grâce à l'arme imparable du ridicule. Si le discours final est un peu long, les gags sont nombreux: l'obus qu'il faut désamorcer, le dictateur jonglant avec le monde, la rencontre bouffonne des deux tyrans... C'est la dernière apparition de Charlot.

Guide des films

Critique

L'audace stupéfiante du film paraît peut-être plus étonnante encore trente ou quarante ans après sa sortie qu'elle ne le fut à l'époque. (Rappelons que le film, interdit pendant toute la guerre, ne sortit en France qu'en 1945.) Lors de la ressortie française de 1958 François Mars écrivait dans "Les Cahiers du cinéma", n° 87: "Jamais film et film burlesque n'a été à ce point *engagé*. Rarement, jamais peut-être depuis le "J'accuse" de Zola, en quelque domaine artistique que ce soit, un homme de bonne volonté ne s'est ainsi levé avec tant de dignité généreuse pour offrir sa seule personne en écran au destin cruel d'une époque en marche. A revoir **Le dictateur** j'ai évoqué par éclairs les dérisoires et sublimes grèves de la faim de Gandhi". En tant qu'artiste, Chaplin accumule ici toutes les gageures. Non seulement il fait œuvre comique en parlant des persécutions raciales, des dictatures, de la montée et du triomphe du nazisme mais loin de l'allégorie et de la fable, plonge tout le film à la fois dans l'actualité la plus immédiate et dans la prophétie, hélas, la plus exacte. L'avenir allait montrer très vite que les personnages de l'Histoire ne seraient pas moins grotesques ni moins monstrueux que les fantoches chaplinesques.

Scénariste infiniment habile (cf. la juxtaposition et l'entremêlement des scènes du ghetto et des scènes montrant l'emploi du temps de Hynkel), Chaplin utilise pour la première fois le son et surtout le dialogue avec autant d'acuité satirique que l'image (cf. le fabuleux discours de Hynkel fait de mots inventés comme l'était la chanson finale des **Temps modernes**, cf. aussi la scène où Hynkel, ayant dansé avec la femme de Napaloni à la souplesse d'hippopotame, la félicite avec des adjectifs qui expriment son admiration dans un subtil decrescendo: « Your dancing, Madam, was superb... excellent... very good... good»). Comme metteur en scène (on ne peut dire ici qu'il ne sait pas faire bouger sa caméra) et comme acteur (dans l'éblouissant double rôle du bourreau et de la victime), il n'a jamais été plus génial. Dans une progression allant du rappel de ses anciens films (la dénonciation burlesque des atrocités de la guerre de **Charlot soldat**) à un message lancé à l'humanité tout entière, Chaplin cherche autant à découvrir un nouveau territoire comique qu'à essayer d'intervenir, à sa façon, dans le cours des événements mondiaux. Il exprime ainsi sa conception du cinéma comme art total, synthèse du burlesque, du mime, de la chorégraphie, de la satire et d'un message moral et politique à portée universelle.

PASTICHE ET POSTICHE OU LE NEANT POUR UNE MOUSTACHE

Deux hommes, depuis un demi-siècle, ont changé la face du monde: Gillette, l'inventeur et le vulgarisateur industriel du rasoir mécanique, et Charles Spencer Chaplin, auteur et vulgarisateur cinématographique de "la moustache à la Charlot". On sait que, dès ses premiers succès, Charlot suscita de nombreux imitateurs. Pasticheurs éphémères dont la trace n'est conservée que dans de rares histoires du cinéma. L'un d'eux pourtant ne figure pas à l'index alphabétique de ces ouvrages. Sa célébrité ne cesse cependant de croître à partir des années 32-33; elle atteint rapidement celle du "little Boy" de **La Ruée vers l'or**; elle l'eût peut-être dépassée si, à cette échelle, les grandeurs étaient encore mesurables. Il s'agissait d'un agitateur politique autrichien nommé Adolphe Hitler. L'étonnant, c'est que personne ne vit l'imposture ou du moins ne la prit au sérieux. Charlot pourtant ne s'y trompa pas. Il dut tout de suite sentir à la lèvre supérieure une étrange sensation, quelque chose de comparable à ce qu'est le rapt de notre tibia par un être de la quatrième dimension dans les films de Jean Painlevé. Je n'affirme évidemment pas qu'Hitler ait agi intentionnellement. Il se peut en effet qu'il n'ait commis cette imprudence que sous l'effet des influences sociologiques inconscientes et sans aucune arrière-pensée personnelle. Mais quand on s'appelle Adolphe Hitler on se doit de faire attention à ses cheveux et à sa moustache. La distraction n'est pas plus une excuse en mythologie qu'en politique. L'ex-peintre en bâtiment commit là une de ses fautes les plus graves. En imitant Charlot, il avait commencé une escroquerie à l'existence que l'autre n'oublia pas. Il devait quelques années plus tard le payer cher. Pour lui avoir volé sa moustache, Hitler s'était livré

pieds et poings liés à Charlot. Le peu d'existence qu'il avait enlevé aux lèvres du petit Juif allait permettre à celui-ci de lui en reprendre bien davantage, que dis-je, de le vider tout entier de sa biographie au profit, non pas exactement de Charlot, mais d'un être intermédiaire, un être précisément de pur néant.(...) Il en fit Hinkel. Car qu'est-ce que Hinkel, sinon Hitler réduit à son essence et privé de son existence ? Hinkel n'existe pas. C'est un fantoche, un pantin, dans lequel nous reconnaissons Hitler à sa moustache, à sa taille, à la couleur de ses cheveux, à ses discours, à sa sentimentalité, à sa cruauté, à ses colères, à sa folie, mais comme une conjoncture vide de sens, privée de toute justification existentielle. Hinkel, c'est la catharsis idéale d'Hitler. Charlot ne tue pas son adversaire par le ridicule; dans la mesure où il s'y essaie, il est vrai que le film est manqué; il l'anéantit en recréant en face de lui un **Dictateur** parfait, absolu, nécessaire, à l'égard duquel nous sommes absolument libres de tout engagement historique et psychologique. Nous nous sommes en réalité libérés d'Hitler par le mépris et par la guerre, mais cette libération implique en son principe même un autre esclavage. Nous l'éprouvons en ce moment même où nous hante encore l'incertitude de la mort d'Hitler. Nous ne nous délivrerons de lui que lorsque nous ne nous sentirons plus engagés à son égard; quand la haine même n'aura plus de sens. Or Hinkel ne nous inspire ni haine, ni pitié, ni colère, ni peur, Hinkel c'est le néant d'Hitler. Disposant de son existence, Charlot la lui a reprise pour l'anéantir. J'ai parlé jusqu'à présent dans l'absolu. Il n'est malheureusement pas exact que Charlot ait toujours réussi cette transfusion d'être. Il n'y parvient à mon sens parfaitement qu'une fois, pendant la danse avec la mappemonde. Il en approche pendant le discours en mime phonétique, mais le souvenir en nous d'Hitler à sa tribune de Munich est plus fort que la parodie; il désamorçait l'opéra-

tion. C'est qu'en certains domaines Hitler s'est imité lui-même avec plus de génie que Charlot et qu'il détient là encore la matrice de sa personnalité.

(...) Charlot a entrepris de créer avec Hinkel un être non moins idéal et définitif que ceux de Racine ou de Giraudoux, un être indépendant même de l'existence d'Hitler, d'une nécessité autonome. Hinkel, à la limite, pourrait exister sans Hitler puisqu'il est né de Charlot, mais Hitler, lui, ne peut plus-faire que Hinkel n'existe sur tous les écrans du monde. C'est lui qui devient l'être accidentel, contingent, aliéné pour tout dire d'une existence dont l'autre s'est nourri sans pourtant la lui devoir et qu'il anéantit en l'absorbant. Ce cambriolage ontologique repose en dernière analyse sur l'effraction de la moustache. (...)

Ce n'est pas le talent de mime, ce n'est même pas le génie de Chaplin qui l'autorisait à tourner **Le Dictateur**. Ce n'était rien que cette moustache. Charlot a attendu le temps qu'il fallait, mais il a su reprendre son bien. Puissance du mythe: la moustache de Hitler, elle, était vraie ! (...)

André Bazin

Charlie Chaplin

Ramsay poche Cinéma.