

CHAPLIN APRES CHARLOT ET VICE VERSA

OU “CHERCHER CHARLIE” : CHAPLIN BODY-SNATCHER...

Body-Snatcher: si le terme désigne à l'origine une personne qui dérobe des corps dans des cimetières pour pouvoir ensuite les monnayer, notamment aux médecins, l'expression a pris une tout autre connotation pour les cinéphiles avec l'adaptation à quatre reprises du roman culte de Jack Finney, « *Invasion of the body-snatchers* » (1955). Se succèdent ainsi à l'écran « *L'invasion des profanateurs de sépultures* » (1956) de Don Siegel, « *L'invasion des profanateurs* » (1978) de Philip Kaufmann, « *Body-snatchers* » (1993) d'Abel Ferrara et « *Invasion* » (2007) d'Oliver Hirschbiegel. Dans ces films, une forme de vie végétale extra-terrestre remplace petit à petit l'humanité de la manière la moins ostensible qui se puisse imaginer, en vidant lentement un corps de sa substance jusqu'à se substituer totalement à lui. C'est là la raison de ce comparatif avec le travail de Chaplin à partir du « *Dictateur* » : le mythe de Charlot touche dans ce film aux limites de son être, de son corps, de sa place, de son rôle, de son pouvoir. Charlot, en effet, ne peut pas parler. Chaplin, lui, le doit : ce n'est plus le cinéma muet qu'il faut défendre mais la démocratie. Il va alors s'agir pour Chaplin de négocier purement et simplement l'abandon d'un mythe dont il était par ailleurs l'incarnation – Charlot – et de passer de corps en corps afin de survivre, de se projeter en eux, de se dédoubler de plus en plus en livrant au public autant d'autoportraits de moins en moins voilés.

Dès le début des années 1930, l'acteur-cinéaste a réduit sa production – régulière et conséquente au temps du muet. Cette raréfaction s'accroîtra encore après le « *Dictateur* » : seulement quatre films en vingt-sept ans. Quels corps va alors choisir l'acteur-cinéaste pour surmonter le nécessaire abandon de la silhouette la plus fameuse du monde et apparaître, finalement, sous son vrai visage ? Celles d'un assassin célèbre (Verdoux-Landru), d'un vieux clown ayant perdu les faveurs du public et amoureux d'une très jeune danseuse (Calvero), d'un dictateur en fuite qui trouve refuge aux Etats-Unis (le roi Shahdov)... Que reste-t-il de Charlot dans le cinéma de Chaplin ? Où et comment se situe ce dernier dans les paysages politiques et cinématographiques qui ont toujours été les siens après l'abandon de son double ? La question du corps est l'une des clés majeures d'un des personnages les plus aimés par le public comme d'un des cinéastes les plus contestés du siècle dernier.

LE DICTATEUR

(THE GREAT
DICTATOR)

1938-1940

Charlot dédoublé.

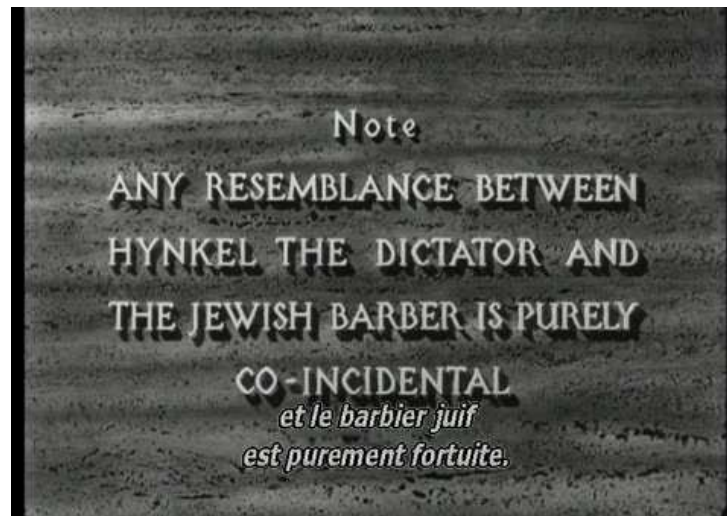


« *Le dictateur* » est mon premier film où l'histoire est plus grande que le petit vagabond »

Charles Chaplin, octobre 1940.

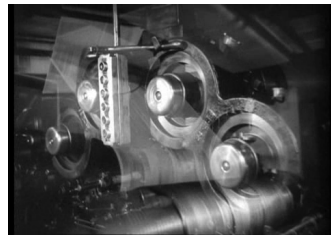
« *Le dictateur* » est un film où Charlot n'échappe plus aux contingences de l'histoire immédiate, c'est le film de la transition, du transit d'un corps à bien d'autres, le film charnière dans la carrière du plus fameux des acteurs-réalisateurs, dont la célébrité se basait sur un individualisme forcené traduit à l'écran par une silhouette reconnaissable entre toutes au cœur d'une société toujours davantage sujette à l'uniformisation. Chaplin va d'ailleurs confronter dans ce film son personnage à une autre célèbre « silhouette » de l'époque, celle d'Adolph Hitler, lui aussi adepte de la « pantomime », avec lequel il ne partage qu'une seule chose mais elle est de taille dans le domaine du spectacle : la moustache. « *J'étais dans le spectacle avant lui !* » - déclarera Chaplin au moment de la sortie du film aux Etats-Unis.

Il faut ainsi prendre en compte que toute la mise en scène de Chaplin n'existe qu'à travers lui, n'est fondée sur rien d'autre que sa personnalité. Chaplin se met en scène et, de fait, il est son seul et propre matériau. Le cinéma parlant ne changera pas véritablement cette donne mais l'Histoire



offre au cinéaste anglais une possibilité de continuer la sienne au cinéma en lui proposant un autre double : Hitler. Tout se passe en effet dans le film comme si Charlot avait, entre 1914 et 1938, perdu la mémoire (c'est le même personnage que l'on retrouve en effet au début de chacun de ses films muets et burlesques). Avec « *Le dictateur* », Charlot se souvient. Dès lors, Chaplin lui donne une identité et une responsabilité envers un double terrifiant agissant non sur l'écran mais dans le réel. Le fondu enchaîné va, alors, témoigner de la volonté de libre circulation du corps de Chaplin, qui, au cours du récit va passer de Charlot (soldat) au personnage du barbier (sorte de démarcation de Charlot avec des origines juives et un métier ; bref tout ce qui peut constituer ce que Charlot refusait : une appartenance) puis à Hynkel (parodie d'Adolph Hitler, dont le nom est possiblement emprunté à Hans Hinkel, membre actif du parti Nazi, président de la commission des théâtres de Prusse et chargé par Goebbels de la « déjudaisation » de la vie culturelle allemande) pour, enfin, s'exprimer en son propre nom au terme du film. De Charlot à Chaplin, c'est à un double dynamitage de deux véritables « icônes » des années 1930 que nous assistons ici.

La moustache est, en partie, le carburant nécessaire au trajet qui mène du personnage à son créateur dans le « *Le dictateur* ». En effet, d'une moustache à une autre, Hitler fournit à Chaplin le possible d'un premier changement de corps. « (...) *La dialectique est subtile, mais irréfutable, la stratégie invincible. Première passe : Hitler prend à Charlot sa moustache. Deuxième round : Charlot reprend sa moustache, mais cette moustache n'était plus seulement une moustache à la Charlot, elle était devenue, entre-temps, une moustache à la Hitler. En la reprenant, Charlot gardait donc une hypothèque sur l'existence même d'Hitler. Il entraînait avec elle cette existence, il en disposait à sa guise.* » De ce constat de « néantisation » de la figure d'Hitler par celle de Charlot, dressé par André Bazin dans les pages de la revue « *Esprit* » dès 1945, il est permis de tirer une conséquence qui, paradoxalement, s'impose dès le premier plan du film : « *Toute ressemblance entre Hynkel et le barbier juif est une pure coïncidence.* » Ce type d'avertissement se réfère usuellement aux rapports entretenus avec le réel par la fiction, or ici les deux personnages cités sont fictifs, appartiennent à la diégèse du film. Le poids du réel pèse à ce point sur le récit de Chaplin qu'il n'est nul besoin de s'en dédouaner auprès d'un spectateur qui, en 1940, ne peut en aucun cas ignorer les enjeux de l'affrontement entre réel et fiction auquel ce film unique le convie. De la même manière, jamais Chaplin ne jouera véritablement de cette ressemblance entre barbier et dictateur comme d'un quiproquo, d'un ressort comique pourtant largement usité par le cinéma burlesque (ici l'exemple de « *La soupe au canard* » (1933) de Leo McCarey ou Groucho Marx se trouve confronté à son double). Jamais en effet les habitants du ghetto ne trouvent de ressemblance entre le barbier et le dictateur alors qu'à la fin du film le premier n'aura aucun mal à se faire passer pour le second. Sans doute



avons-nous affaire ici à un cas patent de « body-snatching » ! « *Il a fallu la disparition de l'un pour que l'autre soit mis en lumière à sa place, la substitution excède le simple jeu des ressemblances rivales* » – écrit Jean Narboni – qui poursuit : « *Dans le texte de « Méditerranée » de Jean-Daniel Pollet, une phrase de Sollers parle d'un évènement inouï – plus angoissant que tout combat, victoire ou défaite –, qui adviendrait « si quelque part, en même temps, dans un quelque part inimaginable, quelqu'un se mettait tranquillement à vous remplacer* ». C'est exactement ce qui se passe ici, sans violence et en silence. (...) Celui qui surgit à la place de Hynkel n'est pas un ressemblant, mais un double, figure on le sait fatale à celle dont elle est le double. » C'est là, la plus parfaite description qui se puisse faire du processus de substitution d'un être par un autre tel que l'a mis en scène Don Siegel dans son film « *L'invasion des profanateurs de sépultures* ». Et Narboni de conclure : « *Si la fiction qui a pour titre « Le dictateur » n'est pas commandée par la familiarité du jeu mimétique mais par la puissance annulante du double inconnu, il se confirme que la phrase qui l'introduit est exacte : toute ressemblance entre Hynkel et le barbier ne peut-être – dans le film et dans le film seulement – que fortuite.* »¹

Si le film s'ouvre sur une réminiscence du personnage de « Charlot soldat » (tourné en 1917 – Chaplin sera toujours l'attentif commentateur d'une réalité brûlante) engagé cette fois dans l'armée allemande, quelque chose d'autre va émerger de la boue dans laquelle est plongé le personnage à l'issue du prologue. Un être frappé d'amnésie comme si nous avions là la raison de l'absence d'attaches ou d'ancrage social du personnage. C'était jusque là l'une des caractéristiques fondatrices de Charlot : il ne cherchait pas sa place dans le monde, elle était à l'endroit où il se trouvait. L'enjeu était alors de maintenir le mouvement qui animait tout autant le vagabond que le monde alentour. Dès le début du film, il est clair que le barbier n'est plus tout à fait Charlot même s'il n'est pas encore tout à fait quelqu'un d'autre. C'est un être en devenir qui, en retrouvant la mémoire va accéder à un statut social et, de fait, à l'obligation de faire entendre sa voix. Car que se passait-il dans le monde pendant les années d'amnésie de Charlot ? Une vaste machinerie s'était mise en route. Cette image de la machine (presse, train, ou chaîne...) revient régulièrement dans le cinéma de Chaplin à partir des « *Temps modernes* ». C'est le progrès en marche, cette forme récurrente de l'Histoire dont Chaplin se méfie par-dessus tout, et qui contribue, par les avancées de la communication, à porter au pouvoir Adolph Hitler en 1933. Et voici qu'émerge le double parlant de Charlot, et même vociférant ! Cet être, qui apparaît pour la première fois de dos et à l'issue, là encore, d'un fondu enchaîné qui le lie à Charlot-Barbier, est un double à l'évidence inversé : là où Charlot est avant tout un corps, Hitler est surtout une voix. C'est ce dernier élément que Charlot doit absorber

¹ Jean Narboni, « ...Pourquoi les coiffeurs ? – notes actuelles sur Le Dictateur », éditions Capricci, 2010, Paris, p. 41 et 42.



pour laisser Chaplin émerger de sa création et affronter le dictateur réel sur son propre terrain : celui de la parole, du spectacle parlant.

Si le point commun entre Charlot et Hitler était lié à l'apparence – la fameuse moustache donc – Chaplin et Hitler possédaient un même talent oratoire. L'un comme l'autre avait en effet la capacité de mobiliser de vastes foules par l'intermédiaire de leurs discours. Chaplin militant pour l'ouverture d'un second front dès 1942 afin d'aider l'URSS, Hitler pour fédérer toujours davantage le peuple allemand autour de l'idéologie nazie. Face à cette dernière, que peut faire Charlot ? Le plus grand des sacrifices pour l'éternel vagabond : assumer une identité fixe ! Si Chaplin ne se prononcera jamais vraiment sur sa judaïté, Charlot en devenant le barbier, la revendiquera au pire moment du 20^{ème} siècle. C'est à un changement radical de son personnage que nous convie un cinéaste qui prend ainsi acte des changements non moins radicaux du monde qui l'entoure. Charlot ne conservera ici de l'époque muette que ses tics et son apparence physique qui disparaîtront eux-aussi définitivement au cours du film. Car à partir du « *Dictateur* », tous les films du cinéaste reposeront d'une façon ou d'une autre sur un processus d'effacement : de Charlot ici, de Chaplin lui-même ensuite à travers d'autres doubles de cinéma. Cette notion de disparition renforcera au fil de la filmographie tardive du cinéaste une dimension autobiographique qui prolongera une volonté de mêler de manière inextricable des fictions avec les contextes politiques contemporains de leurs réalisations. Chaplin, cinéaste du paradoxe, s'affirme devant Charlot de la même façon qu'il assume une judaïté hypothétique en gommant les différences qu'elle sous-entend à l'époque c'est-à-dire en effaçant le mot de l'image.

Ce processus fonctionne à l'inverse de la méthode nazie qui cherche à anéantir le référent par l'exhibition du signifiant et la dénaturation du signifié. Et le barbier de se retrouver rapidement en butte à la cohorte policière bien connue des acteurs burlesques. Mais là où Buster Keaton n'avait affaire qu'aux forces de police lambda dans « *Cops* » en 1921, le moins fixé des burlesques, sans passé ni avenir, sans objectif à atteindre, animé d'un constant désir sans qu'on puisse assigner à celui-ci un objet quelconque, Charlot donc, va devoir, à présent barbier juif, payer le prix fort de son appartenance. La police militaire nazie à laquelle il ne peut se soustraire (le cinéma trouve ici sa limite : c'est tout le poids du réel qui pèse à présent sur le déroulement traditionnel du récit burlesque) va purement et simplement chercher à le lyncher ! Par endroits, on le voit, la comédie vire au drame et le travail de Chaplin se rapproche alors de celui de Fritz Lang, lorsque le cinéaste viennois (qui a fuit le régime nazi) exprime avec « *Furie* » réalisé en 1936, deux ans avant que ne commence le tournage du « *Dictateur* », une inquiétude profonde pour l'avenir de la



démocratie. Il s'agit pour le cinéaste Chaplin d'ouvrir le monde clos du cinéma pour laisser entrer le monde réel. Et cela ne peut que se produire au détriment de Charlot.

Chaplin a toujours considéré qu'il y avait des choses plus importantes que le cinéma. Ainsi était-il capable d'interrompre un tournage pendant plusieurs jours – il a toujours été son propre producteur à l'exception de son dernier film – si un événement politique important attirait son attention. C'est de ce primat accordé au réel sur le cinéma que va émerger chez lui une tendance à discourir et à s'adresser directement à son spectateur. C'est cela que lui reprocheront les incondtionnels de Charlot, personnage adulé, très souvent détracteurs de Chaplin, cinéaste mal-aimé. Qu'en est-il concrètement de cette ultime séquence ? Au premier degré, pour qui n'aurait aucun recul quant à ce qui se joue ici, la séquence finale est assez perverse dans la mesure où nous entendons un discours humaniste énoncé à l'écran par un « sosie » d'Hitler. La chose en soi (et en 1940) est du fait même de sa simplicité extrêmement forte. Au-delà de cette ressemblance de pure convention (celle du spectacle donc), il est permis d'observer que le personnage qui émerge à la tribune à la fin du film est un hybride : il ne possède plus de Charlot ou d'Hitler que la moustache ! Il a perdu les tics de l'un et la grandiloquence de l'autre. La frange du führer – autre signe distinctif avec la moustache – est ici remplacée par une mèche blanche qui rapproche l'hybride qui prend la parole à la fin du film, fait de Charlot, du barbier, d'Hynkel et de Chaplin, d'une autre créature composite : « *La fiancée de Frankenstein* » dans le film éponyme de James Whale tourné en 1934. Au-delà de la question du monstre, et de manière plus prosaïque, ces cheveux blancs annoncent déjà ceux de « *Monsieur Verdoux* » c'est-à-dire, et par extension, le vrai visage de Chaplin qui perce ici pour la première fois sous le personnage de cinéma. De fait, à quoi assistons-nous d'autre ici sinon au démaquillage du clown avec le public pour miroir. « *Dans ce plan interminable et trop court à mon gré, je n'ai retenu que le timbre envoûtant d'une voix et la plus troublante des métamorphoses. Le masque lunaire de Charlot peu à peu disparaissait, corrodé par les nuances de la panchromatique et trahi par la proximité de la caméra que multipliait encore le télescope du grand écran. En dessous, comme en surimpression, apparaissait le visage d'un homme déjà vieilli, creusé de quelques rides amères, les cheveux traversés de mèches blanches : le visage de Charles Spencer Chaplin. Cette espèce de psychanalyse photographique de Charlot reste certainement l'un des plus hauts moments du cinéma universel.* »² Jean Narboni rapporte ces lignes de Bazin dans son ouvrage sur « *Le dictateur* » non sans les avoir fait précéder de ces mots : « *La magie de la scène (...) tient à ce qu'il s'agit moins de la mise à bas d'un masque dévoilant un visage que d'une métamorphose, d'une véritable mue affectant*

² André Bazin, « *Le mythe de Verdoux* » in « *Charles Chaplin* », éditions du Cerf, Paris, 1972, pp 47, 48.



l'extraordinaire insecte noir et blanc que Bazin voyait en Charlot. L'opération de mise à mort de Charlot par Chaplin (...) s'apparente au surgissement d'un alien brisant sa carapace avec une violence tranquille qu'aucun effet spécial, morphing ou autre, ne saurait dramatiquement égaler. »³

Il s'agit d'une adresse directe au spectateur basée sur la volonté de prendre la parole en son propre nom, celui d'un citoyen d'une société qui bascule de la démocratie au fascisme. C'est là le passage de Charlot à l'âge adulte et sa mort d'une certaine manière, rattrapé qu'il est ici par les contingences de la grande Histoire. Nous passons de Charlot vagabond sans mémoire à Chaplin libre de se souvenir et de réinventer le monde. Il y a là une définition de l'amnésie et un désir de cinéaste. Au passage, Chaplin s'est défait tout à la fois de Charlot et d'Hynke : deux fondus enchaînés vont à nouveau permettre deux ultimes déplacements, une dernière et vaste fusion. Chaplin, le personnage d'Hannah, interprété par sa propre épouse, Paulette Goddard, et la foule immense des auditeurs d'Hynkel – projection des spectateurs du film de Chaplin – se trouvent réunis par une surimpression, un montage vertical. Le monde s'engouffre littéralement dans la bulle du cinéma muet et la fait éclater ! Et Chaplin fait disparaître de notre esprit la vaste mécanique du spectacle par l'usage d'un plan rapproché pour sembler nous parler le plus naturellement et le directement du monde.

Que peut un personnage fictif contre un personnage réel ? Absolument rien ! – répond Chaplin qui abandonne ici le monde de la fiction pour fabriquer un entre-deux étrange d'où le cinéaste tire une force nouvelle en tombant le masque et en offrant à son antagoniste le lieu possible d'un duel d'homme (de spectacle) à homme (de spectacle). *« Jusqu'à présent, j'avais voulu, à une exception près, sortir des productions inspirées du grotesque gai. « Le dictateur » sera du grotesque triste (...) Cet individu qui n'a qu'une qualité : sa voix qui met la raison en déroute, est accompagnée d'un appareil spécial qui l'amplifie (...) Mais lorsque les fous rencontreront plus fort qu'eux, ils seront pris de panique. Le dictateur ne saura plus où donner de la voix... Finalement, d'émotion, il avalera sa moustache et mourra étouffé... »*⁴ Abandonner l'artifice du théâtre ou du cinéma pour atteindre le réel, espérer avoir une possibilité d'agir sur lui.

³ Jean Narboni, op. cit., p. 80.

⁴ Charles Chaplin s'exprimant à propos du projet du « *Dictateur* » dans le magazine « *Voilà* » n°422, en date du 21 avril 1939, p.129.

MONSIEUR VERDOUX

1947

Charlot intégré.



Quel sera alors le propos de « *Monsieur Verdoux* » sinon de faire le deuil de Charlot et de son monde d'espoir et d'humanité. Après avoir fait un sort à son personnage emblématique, à son double de cinéma, Chaplin va s'employer ici à enterrer le monde de Charlot sous les décombres bien réels de la première guerre mondiale. Le film se déroule en effet au moment où, dans la réalité, le personnage emblématique de Chaplin faisait ses grands débuts à l'écran.

Qu'est-ce que Charlot ? Et qu'en reste-t-il dans « *Monsieur Verdoux* » ? « *Une petite silhouette pathétique mal vêtue, un chapeau melon cabossé, un pantalon-sac, de grandes chaussures et une canne prétentieuse ? Oui, cette canne est vraiment importante pour mon personnage. Elle constitue ma philosophie. Non seulement je la conserve comme emblème de respectabilité, mais, avec elle, je défie le destin et l'adversité. (...) Ce pauvre petit être, craintif, chétif, mal nourri que je représente à l'écran n'est, en effet, jamais la proie de ceux qui le tourmentent. Il s'élève au-dessus de ses souffrances ; victime de circonstances malheureuses, il se refuse à accepter la défaite.* »⁵ Cette défaite, rattrape pourtant Charlot dans « *Le dictateur* ». « *monsieur Verdoux* » va prendre acte de cela en mettant en scène un nouveau personnage qui va se distinguer du précédent par une différence essentielle : si l'un, Charlot – comme tout clown qui se respecte – ne s'est jamais « victimisé », l'autre, Verdoux, passe en revanche son temps à justifier ses exactions par les revers de fortune qu'il a subis. Verdoux est le produit de son époque car, contrairement à Charlot, il s'avère dépendant d'une ambition économique. Henri Verdoux c'est Charlot avec un désir de réussite brimé par le contexte politique et social de son temps. Il y a là un personnage aux prises avec un fort sentiment d'injustice. De la sorte, ce successeur de Charlot, va opérer l'hybridation et même la synthèse qui va permettre à Chaplin de se survivre : s'il y a du Charlot en Verdoux, il y a aussi un peu de Hynkel car Henri Verdoux est également un assassin mais de manière « artisanale » et non sur le mode industriel qui caractérise le nazisme. Le plan qui nous montre l'incinérateur où brûle à n'en pas douter le corps de sa dernière victime au tout début du film ne laisse aucun doute sur l'étroite parenté qui unit les deux films. L'horreur des camps était encore inimaginable au moment du « *Dictateur* », mais en 1947 « *Monsieur Verdoux* » l'enregistre comme un fait patent. D'une certaine manière, Chaplin reprend presque les choses là où il les avait laissées lors de son film précédent, à une différence près, une différence de taille : le nihilisme de Verdoux fait suite à l'espoir que suscitait « *Le Dictateur* ». S'il ne s'agit pas là du premier film à évoquer les camps (ce fut, un an plus tôt, en 1946, sous la forme d'un bref montage d'images documentaires, « *Le criminel* » d'Orson Welles, ce dernier étant d'ailleurs à l'origine du film de Chaplin), l'allusion est ici frontale et ne laisse aucune place au doute quant au projet de

⁵ Charles Chaplin, « *Pourquoi j'ai choisi comme type « le déshérité du monde »* », article paru dans « *Le Petit Provençal* », 6 février 1931.



Chaplin.

Celui-ci multiplie d'ailleurs, tout au long du film, les références au personnage de Hynkel. Comme le dictateur, Verdoux se contemple, satisfait, dans les miroirs, comme lui, il s'essaye au piano dans l'un de ces moments d'hyperactivité qui caractérisait déjà Hynkel. Les deux personnages révèlent ainsi le même narcissisme et, pour partie, un désœuvrement assez voisin. Le film va cultiver le caractère hybride de son personnage, sorte de synthèse extrêmement noire de Charlot et du dictateur, Verdoux va également emprunter à l'ouvrier des « *Temps modernes* » sa dextérité surhumaine, voire non-humaine. L'objet de cette habileté sera l'argent qui tient un rôle essentiel dans le film. Les personnages passent beaucoup de temps à le compter. L'un des gags récurrents qui vient ainsi ponctuer le récit repose sur la rapidité du personnage principal, ancien employé de banque, à constituer des liasses. Un constat s'impose : Monsieur Verdoux est dans une certaine mesure une machine. La vitesse qui posait tant de problème au corps burlesque de Charlot, n'en est plus un pour ce personnage en phase avec son temps qui semble avoir intégré le rythme et l'efficacité de la machine, les avoir littéralement incorporés. L'hiératisme de Verdoux alors qu'il compte froidement le fruit de ses crimes (qui, ici, payent contrairement à l'adage bien connu !) contraste fortement avec les irrépessibles soubresauts qu'imprimait la machine au corps de l'ouvrier dépassé du film de 1936. Ce dernier finissait d'ailleurs par passer dans la machine, par être ingéré par elle. Cet épisode malencontreux achevait de « dérégler » ses repères les plus élémentaires dans le temps et l'espace et engendrait chez lui un état proprement délirant. En effet, le geste répété sur la chaîne de montage devenait pour lui obsessionnel au point qu'il en persécutait une passante dont les boutons de la robe ressemblaient à s'y méprendre aux écrous qu'il voyait défiler à longueur de temps sur la chaîne de montage de l'usine. A l'inverse, c'est ici la machine qui a été ingérée par Verdoux. « *Monsieur Verdoux* » c'est Charlot et la société partageant un même corps. Verdoux est un être mi-homme mi-machine, comme le soulignent, lors des incessants déplacements du personnage à travers la France, d'une victime à une autre, les nombreux plans sur les roues et pistons du train qui servent régulièrement de transitions entre les séquences. Si, diégétiquement, le récit de Verdoux prend lieu et place avant celui du « *Dictateur* », le film a été réalisé sept ans plus tard : ainsi Verdoux peut-il tout à la fois représenter des causes et tirer des conséquences de la deuxième guerre mondiale. Il incarne de fait ce devenir-machine que dénonçait Chaplin au terme du « *Dictateur* » mais peut également être perçu au moment de la sortie du film comme le fruit dégénéré d'un monde dont l'économie repose sur la guerre et donc sur le meurtre à grande échelle.

Verdoux, dans ce domaine, n'est qu'un artisan nous l'avons dit. Il n'a



rien d'un marchand de canons. A partir de ce constat, Chaplin va relever l'un des paris les plus difficiles de sa carrière : incarner et défendre jusqu'au bout un assassin pour dénoncer l'hypocrisie de toute une société qui exécute des individus pour se donner bonne conscience tout en promouvant massivement le marché de la mort. Ainsi Verdoux incarne-t-il cette partie morbide sur laquelle se fonde en partie une société et dont elle se disculpe par le sacrifice de certains individus qui représentent cette part jugée maudite.

Jusqu'au « *Temps modernes* », Charlot avait conservé son indépendance vis-à-vis de la société et de l'institution. Mais déjà à la fin du film, c'est en couple qu'il s'en allait et c'était-là le signe d'un début de socialisation pour le vagabond. L'origine ethnique et le statut social conférés à Charlot dans « *Le dictateur* » l'avait transformé en un personnage intermédiaire, le barbier. Dans « *Monsieur Verdoux* », Charlot n'est plus qu'une ombre, une présence diffuse dont certains éléments se rappellent à nous à la faveur de certaines rencontres ou situations. Charlot dans « *Verdoux* » c'est Marilyn Nash qui interprète la jeune clocharde sur laquelle Verdoux veut tout d'abord tester son nouveau poison pour ensuite se raviser lorsqu'il se reconnaît en elle. Si Verdoux est cette part d'elle même que la société ne veut pas voir, Charlot est cette part de Verdoux qui lui est insupportable également. C'est cette part-là qui fait que la jeune femme sera épargnée. C'est cette part là qui sépare à jamais Verdoux et Hynkel. C'est cette part là qui pousse Chaplin à défendre l'indéfendable Verdoux. Le film se présente ainsi comme un double inversé des précédents films de Chaplin. Certains motifs y sont ainsi rejoués d'une manière funèbre, morbide, qui ne pouvait que déplaire au public de l'immédiat après-guerre.

Par ailleurs le jeu complexe des identités, l'humour extrêmement noir dont Chaplin semble le seul en 1947 à percevoir le contexte réel – le début de la guerre froide et de la course aux armements – ajoutent à la désorientation d'un spectateur qui, lorsqu'il va voir un film de Chaplin, n'a pas envie de se livrer à un jeu de piste du type « chercher Charlot »⁶ ! Pourtant Charlot est bien-là, à la faveur de telle ou telle séquence, de telle ou telle gaffe de Verdoux, lors de la séquence de la tentative de meurtre sur le lac où l'expression « passer la corde au cou » prend toute son ampleur sémantique. Dans cette parodie d'une des scènes les plus fameuses de « *L'aurore* » (1928) de Murnau, Verdoux tente d'étrangler l'une de ses épouses (la seule qu'il ne parviendra jamais à assassiner) au beau milieu d'un lac pour finalement finir par chavirer à cause d'un groupe de chanteurs tyroliens qui, pourtant, demeureront hors-champ. On pense à la courte séquence où Hynkel subit le même sort lorsqu'il chasse le canard en

⁶ La présence tout à la fois parcimonieuse et diffuse de Monsieur Hulot dans « *Playtime* » en 1967 sera également en partie la cause de l'échec financier du film.



culotte de peau et la plume au chapeau, à la fin du « *Dictateur* ». Si Verdoux, on le voit, a décidé de rendre coup pour coup en faisant subir à d'autres les violences dont le personnage du barbier a été la victime, c'est bel et bien le sort de Hynkel qui lui sera réservé !

En dépit de son contexte historique précis – la fin des années 20 et le début des années 30 – et de son récit apparenté à l'histoire bien réelle d'Henri-Désiré Landru, le film de Chaplin convoque des lieux et des époques très différents. Ainsi, la jeune vagabonde est-elle typique de l'Amérique de la grande dépression avec son feutre et son imperméable. C'est une période que Chaplin a bien connue, un moment où « personne n'était réellement personne en Amérique et où chacun semblait pouvoir être un autre »⁷. Face à la valse des identités à laquelle se livre Henri Verdoux d'autres figures, réelles comme celle d'Harry Powers⁸, ou fictionnelles comme celle de Léonard Zelig⁹, sont convoquées. Chaplin après Charlot multiplie son image, se fait amateur de peinture, honnête commerçant, capitaine de marine, bon père de famille et mari aimant, entre autres rôles. Pour l'acteur venu du muet, l'habit fait le moine. Le barbier n'avait eu qu'à enfiler le costume d'Hynkel pour convaincre les partisans du dictateur à la fin du film de 1940. Verdoux ne fait guère plus d'efforts pour être convaincant en capitaine de marine mais son costume suffit à le rendre crédible. Il y a une convention du déguisement venue du théâtre et de la Commedia dell Arte dans les films de Chaplin qui impose le paraître comme un rouage dominant du récit, un vecteur de tromperie à l'efficacité peu vraisemblable dans l'absolu mais redoutable car évidente à l'intérieur de la diégèse. D'autant qu'à ce jeu des apparences l'individu ne fait guère le poids à institution : la justice ne décide-t-elle pas d'exécuter Verdoux pour se rassurer quant à son refus démocratique de la barbarie ? Barbarie qu'elle encourage par ailleurs de manière spectaculaire durant toute la première moitié du 20^{ème} siècle à une échelle autrement plus conséquente !

Pour donner du poids à cette dénonciation radicale, c'est bien la figure de Charlot que Chaplin va rappeler au terme du récit. Après la courte et cinglante déclaration de Verdoux au journaliste venu couvrir son exécution et qui relie directement « *Monsieur Verdoux* » et « *Le dictateur* » à travers la simple question comptable du nombre de victimes qui détermine qui sera jugé en assassin et qui sera perçu en héros du peuple, c'est bien la silhouette de Charlot qui s'éloigne dans la profondeur de champ. Et si elle continue

⁷ Segio Aquino, « *Harry and the helpless children* », éditions Rackham, Paris, 2012, p.19.

⁸ Célèbre assassin de femmes (auquel se réfère le livre précédemment cité) aux multiples identités qui défraya la chronique dans les années 1920 et inspira, entre autres, le personnage interprété par Robert Mitchum dans « *La nuit du chasseur* » (1955) de Charles Laughton.

⁹ Personnage fictif et principal du film de Woody Allen « *Zelig* » (1979) qui décrit le parcours, dans les années 1920 et 30 d'un être à l'instinct grégaire si développé qu'il se transforme y compris physiquement pour mieux s'intégrer et passer inaperçu... Aussitôt ce fait révélé et sa célébrité paradoxale établie, de nombreux procès en paternité ou pour polygamie l'oblige à fuir les Etats-Unis pour se réfugier en Allemagne où il s'intègre à merveille à l'intérieur du parti Nazi !



d'aller vers son destin, celui-ci prend la forme, cette fois d'un échafaud ! Et c'est son propre mythe, celui de Charlot, celui du 20^{ème} siècle, que Chaplin ose ici décapiter. C'est le mythe du vagabond, libre et indépendant, que la société vient de rattraper. Et c'est à nouveau une image « en négatif » de Charlot que propose Verdoux : chemise blanche en lieu et place de la petite redingote noire. A ce stade, personne, pas plus le public que la critique ou que l'intelligentsia, ne pardonnera à Charles Chaplin ce sacrilège. Le film est jugé sinistre. Il est l'antithèse absolue du « *Dictateur* » qui se terminait sur une forte note d'espoir qui fait totalement défaut ici. Chaplin est déchu de son statut de star comique et va en prendre acte dans son film suivant – un authentique mélodrame...



LES FEUX DE LA RAMPE

(LIMELIGHT)

1952

Charlot incorporé.



Si, avec le film suivant, Chaplin semble pour un temps laisser de côté le champ politique, il n'en accentue pas moins une caractéristique importante de son cinéma : l'effet de réel que génère le film et, en retour, l'impression de réalité produite sur le spectateur. C'est là l'un des aspects les plus marquants du « *Dictateur* » où le duel qui s'opérait à l'écran était incontestablement lesté de tout le poids du réel qui présidait à l'existence même du film. Ainsi « *Le dictateur* » peut être envisagé comme un dispositif dont le seul objectif est d'organiser, de permettre le retour du réel dans le contexte diégétique parfois très conceptuel du cinéma muet burlesque. « *Les feux de la rampe* » va, pour pousser plus loin encore l'influence du poids du réel sur le monde de la fiction, radicaliser l'aspect autobiographique de l'œuvre de Chaplin en présentant l'histoire d'un clown déchu, abandonné du public, incapable de faire rire à nouveau. On sait les acteurs comiques obsédés par l'idée du gag qui ne fait pas rire : le comique est cette discipline impitoyable dont la rétribution est immédiate ! Cette pression de l'instant, de l'immédiateté sur l'artiste comique atteint ici le point de non retour et c'est un véritable cauchemar que met en scène un Chaplin dont le film précédent fut un cuisant échec ! Pour cela, le cinéaste ose l'impensable : jamais son personnage ne sera véritablement drôle sur scène au cours du film ! Le clown qu'incarne Calvero sur les planches est en quelques sortes la doublure détraquée de Charlot. Du sous-texte habituel de ses films – sa



vie privée – Chaplin fait ici le cœur de son film. Et c'est devant une salle vide que le clown jadis le plus célèbre du monde déploie à présent des numéros aux effets comiques usés jusqu'à la corde.

Où est Charlot dans « *Les feux de la rampe* » ? Partout. S'il se nomme « Calvero » et qu'il a troqué son melon et sa canne pour le haut de forme et la cravache du dompteur de cirque, il ne peut échapper à personne que Chaplin met ici en scène sa fameuse dualité passée tant la figure du clown évoque celle du vagabond et hante les lieux comme le personnage principal incarné par Chaplin jusque dans ses rêves les plus intimes. A la manière de Clint Eastwood aujourd'hui, c'est sur son corps et sur son image que va travailler l'acteur-réalisateur en organisant à l'échelle d'un film (et de la dernière partie parlante de son œuvre) un lent protocole de disparition. De fait, le cinéma de Chaplin ne fonctionne que sur lui. Les dispositifs sur lesquels reposent les films de Chaplin à partir du « *Dictateur* » ne sont en aucune manière transposables à la figure d'un autre interprète. « *Les feux de la rampe* » va, à partir de là, faire revenir la figure du clown à l'occasion d'un dernier tour de piste pour mieux mettre en scène une absence progressive.

Convoquer la seule figure de son double n'est alors plus suffisante à Chaplin pour survivre, continuer d'exister. Il lui faut un autre corps, plus jeune et au faite de son art. Le personnage de Thérèse Ambrouse, jeune danseuse dépressive, interprété par Claire Bloom, va offrir à Chaplin l'occasion d'une étonnante substitution finale et donner au film une forte dimension métaphysique. Theresa, « Terry », va se révéler comme le double inversé de Calvero, de celui qui se définit dans le film comme un « tramp comedian » (allusion on ne peut plus directe au personnage de Charlot). Le film entrecroise plusieurs niveaux diégétiques : le rêve, la scène et la réalité se succèdent ou se combinent au fil du récit. Classiquement, le rêve et la scène annoncent très souvent ce qui adviendra dans la réalité : le rétablissement de Terry ou la mort de Calvero. Cette dernière est ainsi préfigurée par la mort du personnage interprétée par Terry sur scène lors de la première du spectacle dont la jeune danseuse est la vedette. Il y a ainsi, dans « *Les feux de la rampe* », l'idée qu'une vie d'artiste renvoie à une autre, ce qui renforce le lien secret entre Calvero et Terry. Plus étonnante est l'allusion à la psychanalyse dans le film. Une séquence en particulier vient expliciter la nature du rapport de Calvero à Terry : si dans la réalité, le vieux clown s'occupe de la jeune femme d'une manière on ne peut plus paternelle, le rêve qui s'ensuit – et un rêve qui se déroule sur scène – vient exacerber l'aspect purement sexuel de la situation. Ne prend-t-on pas Calvero et Terry pour mari et femme dans l'immeuble ? Chaplin répond ici aux polémiques ayant éclatée après la sortie du « *Dictateur* » concernant son mariage avec Oona O'Neill (fille du dramaturge Eugène O'Neill) en 1943



et qui avait trente-six ans de moins que lui. Si l'acteur burlesque est celui qui se méfie du langage, alors c'est très légitimement le corps – à travers sa mise en spectacle – qui vient rendre compte de ce que le film nous dit de la nature même de la vie : dénuée de sens, elle n'est rien d'autre que l'expression d'un désir. Toujours le dialogue ne vient que confirmer une vérité qui est pour Chaplin en premier lieu du côté du corps. Et cette dernière ne repose que sur une seule certitude, celle du changement. C'est ce qui échappe à Terry, dépressive et suicidaire, au début du film, lorsqu'elle pense que son état n'évoluera pas. Toute la leçon de Calvero va alors tenir dans l'idée que, bonnes ou mauvaises, les choses ne durent pas. Il y a là tout à la fois ce qui rend la guérison de Terry possible et rend caduque le retour à (et de) Calvero-Chaplin à son double scénique. Car il s'agit moins ici de (re)faire rire que de poursuivre une question entamée, ailleurs, autrement : après avoir fait rire jaune avec Hitler et Landru, dans « *Le dictateur* » et « *Monsieur Verdoux* », Chaplin traite ici, sous un jour plus intime, de ce qui est drôle et de ce qui ne l'est pas sous le masque, les postiches du clown et à travers la fin de carrière difficile de son personnage principal. En cela, c'est à un film dur et terrifiant que le cinéaste convie son spectateur. Ce grand écart n'est pas nouveau chez lui : « *Pour Chaplin, avec « Le dictateur », comme plus tard Lubitsch avec « To be or not to be », il fallait rendre sensible minute après minute, ainsi qu'il est dit dans « Pompes funèbres », « qu'une simple moustache composées de poils raides, noirs et peut-être teints par l'Oréal possédât le sens de : cruauté, despotisme, violence, rage, écume, aspics, strangulation, mort, marche forcée, parade, prison, poignards »*¹⁰.

Privé de la capacité de faire rire, le clown va s'effacer par étapes successives. Il y a tout d'abord le maquillage que l'on ôte comme l'on pleure, le visage enfoui dans une serviette après l'échec d'un nouveau numéro puis ce regard-caméra qui vient éventer les convenances de la fiction et abolir la distance entre Chaplin, son personnage, leurs doubles respectifs et les spectateurs. Il y a ensuite cette courte séquence où Calvero reste seul sur scène après l'audition triomphale de Terry et où il comprend, alors que les machinistes éteignent un à un les feux de la rampe, que la disparition du double correspond à la disparition de soi. Le clown se fond alors dans l'obscurité. Un autre type de disparition s'ensuit : Calvero quitte Terry et leur appartement : chaque mur porte alors la marque de la présence-absence du clown légendaire à travers les affiches retirées, les accessoires emportés. L'image s'absente en premier lieu. Puis ce sera au tour du corps de Chaplin-Calvero de disparaître sous le drap que l'on remonte sur son visage au moment de sa mort. Le plan final montre le corps inerte derrière lequel demeure immobile et muet son « partenaire » d'un soir interprété par Buster Keaton, et devant lequel passe, en

¹⁰ Jean Narboni, se référant à un texte de Jean Genet, op. cit., p.68.



virevoltant sur scène, une Terry dont les gestes gracieux viennent alors poursuivre et, en définitive, se substituer aux pantomimes du clown.

Si le mythe du vagabond-clown hante « *Les feux de la rampe* », à travers les rêves, les affiches, les accessoires, les aveux mêmes de Chaplin-Calvero, son retour ne s'effectuera vraiment que lors de cet ultime spectacle en forme d'hommage à sa gloire passée qui n'aura d'autre issue que sa mort. Plus encore qu'une icône, c'est une époque – celle du burlesque – et un mythe que Chaplin abandonne ici. Ce qui fait la force du film, c'est que Calvero, à la manière de Charlot en son temps, ne se victimise jamais, ne s'apitoie pas sur son sort. Ainsi, si le film n'épargne aucune déception à son personnage principal (qui se rend bien compte qu'il n'est plus drôle), il n'hésite pas non plus à évoquer les joies immenses que procure à l'artiste la stimulation de la scène. Le film propose de fait une sorte de raccourci de toute une vie d'artiste : clown et danseuse ne vivent que pour leur métier et c'est cette passion – commune aux deux personnages – qui en fait, non un couple mal assorti mais, tout au contraire, des figures jumelles dont l'une au bout du compte prendra la relève de l'autre à sa mort avec comme seul horizon l'idée que doit se poursuivre le spectacle. Ainsi Charlot ne prend possession d'aucun autre corps ici. Plus simplement c'est le sien qu'il abandonne au profit de celui de la jeune danseuse qui vient prendre sa place sur scène, c'est-à-dire au sein du monde du spectacle. S'il y a bien ici aussi passage d'un corps à un autre c'est sur le double mode de l'effacement et de l'émergence comme points culminants de la transmission, d'un artiste à un autre, du vieux clown à la danseuse, que cela se produit. Le film est une sorte de « making of » des deux précédents opus de Chaplin : apparition du vrai visage de l'artiste sous le maquillage et disparition d'un personnage et de son auteur (de nouveau le thème du double fatal !), deux étapes qui peuvent encore se résumer par la substitution d'un corps par un autre.

Toute l'œuvre parlante de Chaplin tient ainsi de l'autobiographie (y compris en ce qui concerne « *Le dictateur* » tant son contentieux avec Hitler était d'ordre personnel : l'affaire de la moustache bien sûr, mais aussi le fait que Chaplin fût l'une des personnalités les plus visées par la propagande nazie) et, par extension, du règlement de comptes qui prend chez le cinéaste la forme d'une critique acerbe et pointue de son temps et, ici tout particulièrement, de son propre mythe. Le film appartient indiscutablement au genre mélodramatique car il emprunte la forme des adieux.

Après « *Les feux de la rampe* », Chaplin réalisera encore deux films, « *deux films de quelqu'un qui a déjà fait ses adieux et ne revient pas là-dessus* »¹¹.

¹¹ Serge Daney, « *Limelight* », in Cahiers du cinéma n°297, février 1979.

UN ROI A NEW-YORK

(A KING IN NEW-YORK)

1957

Chaplin et ses
doubles.



C'est tout naturellement que la mort est souhaitée au nouveau personnage interprété par Chaplin dès l'ouverture de son film suivant ! Plus sérieusement, avec Henri Verdoux, c'est Charlot qu'on assassinait, ou du moins ce qu'il en restait après deux guerres mondiales. Le roi Shahdov va permettre à Chaplin de revenir sur l'autre figure séminale de sa période parlante, celle du dictateur. Car c'est bien ce qu'est Shahdov, et Chaplin le montre dès la séquence d'ouverture qui voit le palais du tyran investi par un peuple révolté mais qui ne pourra que constater que le roi a disparu et le trésor national avec lui ! Escroc, comme Verdoux, despote comme Hynkel, Shahdov a également encore un peu de Charlot en lui. Mais il n'en est que l'ombre (« shadow » ou « shade off » qui signifie « estomper »). Pourtant, cet être à priori peu moral va permettre au vagabond de survivre encore un peu – le roi est obligé de fuir son pays et de se réfugier aux Etats-Unis – et à Chaplin d'opérer la synthèse de ses personnages parlants. Ainsi, dès le départ, la filiation avec Charlot est assumée dans la mesure où Shahdov est, tout d'abord, une silhouette, une effigie, une icône. C'est sous la forme d'un mannequin agit en tous sens par la foule que nous le découvrons pour la première fois.

Cet avant-dernier film de Chaplin correspond à un nouveau règlement de compte personnel, ici avec les Etats-Unis. Chaplin, en effet, y est soupçonné de sympathie communiste en raison de son militantisme prosoviétique durant la seconde guerre mondiale, lorsqu'il commençait de nombreux discours par le mot « camarade ». C'est la paranoïa, la mesquinerie et le fascisme (plus ou moins) larvé au sein de la démocratie qui deviennent alors les cibles de Chaplin. « *Un roi à New-York* » est, dès lors, un titre polysémique. S'il désigne platement le personnage de Shahdov et sa situation géographique forcée, c'est également à Chaplin qu'il fait allusion puisque ce dernier imagine – depuis l'Europe où le film a été tourné – un hypothétique retour sur le sol américain. Dès lors, il est aisé de voir Charlot derrière Shahdov. Tous deux sont apatrides, tous deux doivent faire face au service d'immigration. Et Chaplin de rejouer ici l'éternelle histoire de Charlot, celle de l'émigrant, non sans une ironie mordante : le moment où ses empreintes digitales sont prélevées à l'image est ainsi associé à l'idée d'hospitalité et de chaleur humaine par le dialogue... « *Un roi à New-York* » est ainsi le film qui boucle la boucle de l'œuvre chaplinienne : tous ses personnages, comme réunis en un seul, se retrouvent au même stade que le Charlot des débuts, la notoriété en plus.

Cet éternel recommencement est souligné par le fait que le son persécute encore le personnage principal. Comme dans « *Le dictateur* », c'est la propre voix de Chaplin sur la bande-son – il est ce terrifiant crooner dont la chanson est diffusée par les haut-parleurs de Broadway – qui vient tyranniser son corps sur la bande-image. Mais c'est en fait le refus du



moindre moment de silence par une société entièrement conquise par l'idéologie du spectacle et du divertissement que stigmatise Chaplin à travers la longue séquence où le roi cherche un lieu agréable pour passer sa première soirée en Amérique. Le son a ici tout supplanté même, et surtout, l'image réduite aux dimensions de la télévision que Chaplin présente pour ce qu'elle est : une radio seulement illustrée par l'image ! Le téléviseur offre de plus la possibilité d'une déclamation du monologue d'Hamlet par le roi Shahdov qui n'est pas sans rappeler l'intensité des discours du dictateur Hynkel. Mais cette fois Chaplin inverse le procédé : ce qu'il dit ici est pleinement signifiant, il se fait le vecteur d'une langue portée à son point de perfection, celle de Shakespeare – à l'inverse du tyran de Tomanie qui éructait la langue plus qu'il ne la pratiquait réellement. C'est alors au moyen de diffusion que revient le rôle sinistre de rabaisser le langage, de le réduire au propre comme au figuré. Et c'est une nouvelle fois le relais offert par les machines qui pervertit la voix et la parole qu'elle véhicule. A terme, les seules paroles que le système médiatique réclamera au roi prendront la forme de simples messages publicitaires pour tel ou tel produit dont le nom aura un vague lien avec la notion de royauté. Ici encore, Chaplin s'en prend frontalement au dévoiement du langage et distingue des types de communication forts (le théâtre) et faibles (la réclame).

Comme Verdoux, Shahdov va devoir, pour survivre, se couler dans le moule que la société lui propose. C'est là ce qui va l'éloigner et le rapprocher paradoxalement de Charlot. Pour qui veut comprendre la psychologie du vagabond, il n'est qu'un mot à garder à l'esprit : celui de survie. De la même façon que Charlot était prêt à travailler – sacrifice ultime ! – pour obtenir cette maison dont il rêvait éveillé dans « *Le temps modernes* », Shahdov va s'abaisser à faire de la réclame pour maintenir son train de vie. L'adoption de ce modèle sociétal n'ira pas sans mal. Et, comme toujours chez Chaplin, les conséquences sont purement visuelles. C'est au corps de Chaplin, être devenu multiple à l'écran alors qu'il n'a eu, longtemps, qu'un seul alter-ego, que revient la tâche de nous montrer le résultat de ses compromissions. Et, littéralement, la publicité, à travers la chirurgie esthétique que ses commensaux lui réclament, va détourner, modifier, dérober l'identité du personnage et de l'acteur qui l'interprète : Chaplin-Shahdov se voit ainsi affublé d'un nouveau et grotesque visage censé le rajeunir... Là encore, comme le barbier, mais surtout Hynkel et Verdoux, le roi se contemple dans de nombreux miroirs qui tous dressent à ses yeux le constat de la disparition, non seulement de Shahdov, non seulement de Charlot mais aussi et peut-être surtout de Chaplin. Tout se passe comme si le vrai visage de l'acteur-réalisateur était insupportable pour le public (« *Verdoux* » n'a remporté aucun succès) et qu'il lui était expressément demandé d'en changer pour s'adapter au mieux au conformisme ambiant.



Comment Chaplin va-t-il dès lors combattre cette transformation catastrophique ? En organisant le pénultième retour de Charlot. Le vagabond avait déjà dû, par le passé, occuper des corps qui n'étaient pas les siens – celui du barbier juif et d'Hynkel en premier lieu – et le voici prisonnier de sa nouvelle image médiatique. Prisonnier est bel et bien le mot puisque derrière ce nouveau visage, Chaplin-Charlot ne peut plus rire sous peine de voir l'opération esthétique dont dépend son nouveau visage réduite à néant. Voici donc Chaplin dans un corps qui le contraint, dont la limite – jadis lointaine, Charlot était physiquement capable de tout ! – est à présent d'une terrible proximité. C'est un corps-cellule représenté par le masque grotesque que la publicité impose à son visage dont Shadhov-Chaplin doit se défaire pour retrouver son identité. Et c'est Charlot qui va se charger de ce véritable numéro à la Frégoli lors d'un dîner dans un cabaret où il apparaît sur scène dans le cadre d'un spectacle burlesque auquel assiste le roi. C'est à un comique purement visuel que Shahdov tente de résister le plus longtemps possible mais qui fini par déclencher chez lui l'hilarité. Le roi « craque » littéralement. Et avec le rire déclenché par un acteur comique muet portant le célèbre chapeau melon, c'est le visage de Chaplin-Shahdov qui revient. Chaplin assume tout à la fois ici son apparence, son âge et son héritage artistique. « *Un roi à New-York* » est un film pour rire (« *purely to laugh* ») avait-il déclaré à sa sortie en 1957 ce qui, pour l'acteur-réalisateur, est sans doute ici synonyme d'intégrité.

Il ne fait aucun doute que Chaplin appartient à ces cinéastes qui n'hésitent jamais à investir le champ politique. Comment un artiste burlesque peut-il faire cela sinon à travers la question première du corps. Si un « *Un roi à New-York* » est un film qui traite de toutes les formes de carcans, idéologiques ou économiques, il le fait tout d'abord en posant grâce au corps cette question de l'intégrité – en premier lieu physique puis, bien entendu, morale. C'est bien sur ce plan-là que le film se fait héroïque et vient expliciter la pression que la voix de Chaplin place souvent sur ses personnages : le combat pour l'intégrité est un combat que l'on livre contre soi-même ! Libre à nous de résister ou non aux pressions qu'exercent sur nos corps et nos esprits l'idéologie dominante¹².

Une fois le puzzle identitaire recomposé, que reste-t-il à affronter à Shahdov-Chaplin ? Dans un élan tout à fait autobiographique, il va s'agir pour le roi de comparaître devant la commission des affaires anti-américaines qui s'emploie, symptomatiquement, à ne percevoir l'individu que de manière unidimensionnelle : communiste ou pas, patriote ou non. Et l'acteur-cinéaste de le faire sous son vrai visage : celui, retrouvé, de Chaplin dont Charlot ne peut être véritablement séparé. C'est donc avec un

¹² Le personnage qui va trahir dans le film est celui de l'enfant – instrumentalisé par les uns et les autres – comme si les pressions exercées sur nous avaient une fonction régressive et nous ramenaient à l'état d'enfance où le libre arbitre n'existe pas, à l'angoisse d'être pris en défaut et jugé...



doigt coincé dans l'embouchure d'une lance à incendie, que le roi débarque dans la salle d'audience. A ceux qui accusent le Chaplin parlant d'être devenu un cinéaste « à message » (même le plus ardent défenseur français de Chaplin, en la personne d'André Bazin, affichait une déception de cet ordre à la sortie du film), la séquence attendue dite « du discours final » est ici totalement détournée au profit d'un moment de pur burlesque : la lance à incendie est ici détournée de sa fonction première – aucun feu à l'horizon – mais œuvre en tant que métaphore de ce qu'il faudrait faire pour que l'Amérique recouvre des esprits bien trop échauffés au moment de la chasse aux sorcières ! Il ya bien des ardeurs néo-fascistes à refroidir au pays de la Démocratie, nous montre Chaplin. La séquence, fantasmatique en diable, fait écho à la situation de Chaplin lui-même à l'époque du film. Le cinéaste se venge du réel à travers ses doubles de cinéma tout en continuant de combattre inlassablement, en une prise directe avec l'actualité, les atteintes à la liberté organisées en système politique. « *Un roi à New-York* » fonctionne ainsi par rapport au Maccarthysme comme il en avait été vingt ans plus tôt du « *Dictateur* » face à la prise du pouvoir en Allemagne par le parti Nazi.

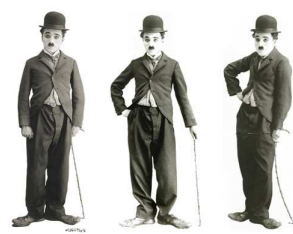
Un an auparavant, en 1956, sortait sur les écrans américains « *L'invasion des profanateurs de sépultures* » (« *Invasion of the body snatchers* ») de Don Siegel, évoqué en introduction du présent texte, et dont les nombreux exégètes assurent qu'il s'agit – au-delà d'un excellent film ! – d'un pamphlet, d'une métaphore anticommuniste... ou antimaccarthyste... ou bien les deux ! La même année, un western d'Allan Dwann – « *Quatre étranges cavaliers* » (« *Silver lode* ») se voit affublé par la critique française d'un discours politique évident puisque le « *bad guy* » du film se nomme McCarthy et débarque en ville pour lyncher avec ses complices, tous représentants de la loi, un honnête citoyen le jour de son mariage. Pourquoi faire dès lors une si mauvaise réputation au film de Chaplin. Parce qu'il coupe, sans doute, l'herbe sous le pied de qui sait interpréter les signes (le critique) tant le cinéaste anglais s'attaque frontalement aux thèmes politiques qui relèvent usuellement du sous-texte. Le cinéma de Chaplin est inversé par rapport à celui de ses confrères d'Hollywood. Son sous-texte est ailleurs et il est d'ordre intime car la politique, la chose publique, est, à ses yeux, plus importante que le cinéma et se doit donc d'occuper le premier degré de lecture de ses films.

LA COMTESSE DE HONG- KONG

(THE COUNTESS
OF HONG-KONG)

1967

Devenir Charlot...



Aux accusations de misogynie qui lui sont régulièrement faites (et il faut bien reconnaître qu'il serait assez difficile de défendre « *Monsieur Verdoux* » d'un point de vue purement féministe !) s'opposent tout de même de nombreux aspects de l'œuvre de Chaplin concernant la place et le traitement des femmes. Les fins du « *Dictateur* » et des « *Feux de la rampe* » vont jusqu'à proposer l'idée d'un prolongement de l'entité Chaplin-Charlot à travers les personnages féminins de Hannah et de Terry. C'est en effet en direction des femmes que tend pour une grande part, on le voit, le devenir de Charlot.

L'ultime film de Chaplin sera en quelques sortes l'apothéose de la transformation de Charlot en femme puisque d'une part, Chaplin ne fait qu'apparaître brièvement dans le rôle d'un steward sujet au mal de mer, et d'autre part, le « rôle » de Charlot y est tenu de manière inattendue par Sophia Loren !

Si tout sépare apparemment le vagabond et l'élégante hôtesse, les points communs entre eux vont rapidement se multiplier. Il y a chez Charlot un évident désir aristocratique, que le melon et la canne, signes distinctifs et parties intégrantes de l'identité du personnage, soulignent et rappellent continuellement. Cette revendication de noblesse perdue est pleinement incarnée par Natasha Alexandroff, qui a fuit la Russie pour se retrouver hôtesse à Hong-Kong pour marins américains en mal d'aventures. La notion de prostitution (et l'un de ses corolaires, la survie) est assez clairement évoquée à son sujet. Et, si un doute persiste quant à la véracité de ses origines aristocratiques, il n'en subsiste aucun concernant l'héritage cinématographique dont elle porteuse. Sophia Loren va très vite incarner une évidente variation de Charlot, confrontée qu'elle va être à des tenues qui la caricaturent – chapeau trop petit et soutien-gorge démesuré. Elle ne manquera pas de prendre également à son compte, en plus de l'aspect burlesque, le côté mélodramatique de Charlot – c'est bien le même regard mélancolique que nous retrouvons chez les deux acteurs...

Au-delà de ces éléments d'ordre essentiellement visuel – signes extérieurs rappelant le vagabond en redingote –, le personnage de la comtesse déchue va permettre à Chaplin de revenir sur un thème qui lui était cher et indéfectiblement lié à son double de cinéma : celui de l'immigration. A la manière de Lubitsch dans son dernier film – « *La folle ingénue* » en 1946 – Chaplin, homme de scène lui aussi, va ici poser la question de la place dans le cadre comme dans la société à travers le destin d'un personnage atypique, déplacé, cherchant à retrouver une liberté de circulation – celle de Charlot – dans une époque moderne entièrement placée sous le signe du contrôle de l'identité. « Un roi à New-York » avait



déjà ciblé ce travers. Chaplin enfonce ici le clou d'une critique virulente qui n'aura pas seulement été réservée aux seuls régimes totalitaires européens des années 1930-1940 mais se sera étendue au fil de l'œuvre aux sociétés démocratiques d'après-guerre. Et c'est en s'appropriant un ultime corps, inattendu, celui d'un sex-symbol c'est-à-dire l'un des corps les plus attractifs des années 1960, que Chaplin va convoquer une dernière fois l'ombre de Charlot : son essence même de citoyen du monde.

« Lorsqu'il jeta le masque à la fin du film pour faire surgir l'homme réel Chaplin hors du petit homme dont il veut manifester aux yeux du monde, avec un sérieux empreint de désespoir, la sagesse et la simplicité désirable, lui [Chaplin] qui autrefois avait été l'idole du monde habité fut à peine compris. »¹³ Ces mots d'Hannah Arendt rendent compte du mépris dont le Chaplin d'après Charlot sera l'objet continu. Si l'acteur inventeur d'un mythe incroyablement populaire était adoré des foules, le cinéaste-assassin de ce même mythe n'en sera jamais pardonné. C'est pourtant par l'abandon de cette forme première et par la recherche continue de nouvelles formes physiques et, conséquemment, cinématographiques, que le cinéaste pourra produire une critique renouvelée, sans cesse actualisée de son temps et maintenir vivante l'une des œuvres artistiques majeures du 20^{ème} siècle. Avec la critique radicale du fascisme disparaît Charlot qui laisse alors place aux identités multiples qui permettent au cinéaste de formuler sous plusieurs formes la critique de la démocratie.

Avec le parlant et l'abandon de son personnage-fétiche, la question de l'identité – devenue mobile pour Chaplin – a donc pris une place prépondérante dans l'œuvre d'un cinéaste-vagabond qui se déplace à présent d'un corps à un autre. S'il y a là une manière de nier encore l'idée d'appartenance, une autre question, proche de la première, va hanter le cinéma parlant de Chaplin, celle de la place occupée par l'individu dans le monde comme au sein de la société : cette question deviendra cruciale dans la vie même du Chaplin d'après-guerre, obligé de fuir les Etats-Unis qui le suspectent de communisme. Dès les années 1930, le parti Nazi avait inclus Charles Chaplin dans sa propagande antisémite, au même titre que Max Reinhart ou Ernst Lubitsch. Le film propagandiste « *Le juif éternel* », réalisé en 1940 par Fritz Hippler, s'indigne, sur des images d'archives, devant l'accueil triomphale que la capitale allemande réserva à un Chaplin venu présenter « *Les lumières de la ville* » en 1931. C'est cette année-là que Chaplin est surnommé par Mercey Espiau dans la revue « *Vu* » le « *Molière juif* ». Et l'auteur d'ajouter : « *Il n'a pas lu l'hébreu, mais il conserve par devers lui, au plus profond de son être, la crainte et la curiosité de sa race* ». Jamais Chaplin n'a pris la peine de confirmer publiquement sa judaïté éventuelle mais lorsqu'il donnera dans « *Le dictateur* » une identité plus précise à Charlot, grâce au personnage du barbier, il ne manquera pas de la revendiquer à l'écran pour son double. C'est bien sur ce jeu entre un personnage et son créateur ainsi que sur un corps protéiforme que repose le cinéma du réalisateur. Chaplin après Charlot ? Du refus d'appartenance à la libre circulation des identités...



¹³ Hannah Arendt, « *La tradition cachée* », éditions Christian Bourgois, collection Choix/Essais, 1987, in « Charlie Chaplin : le suspect », pp 20-204.