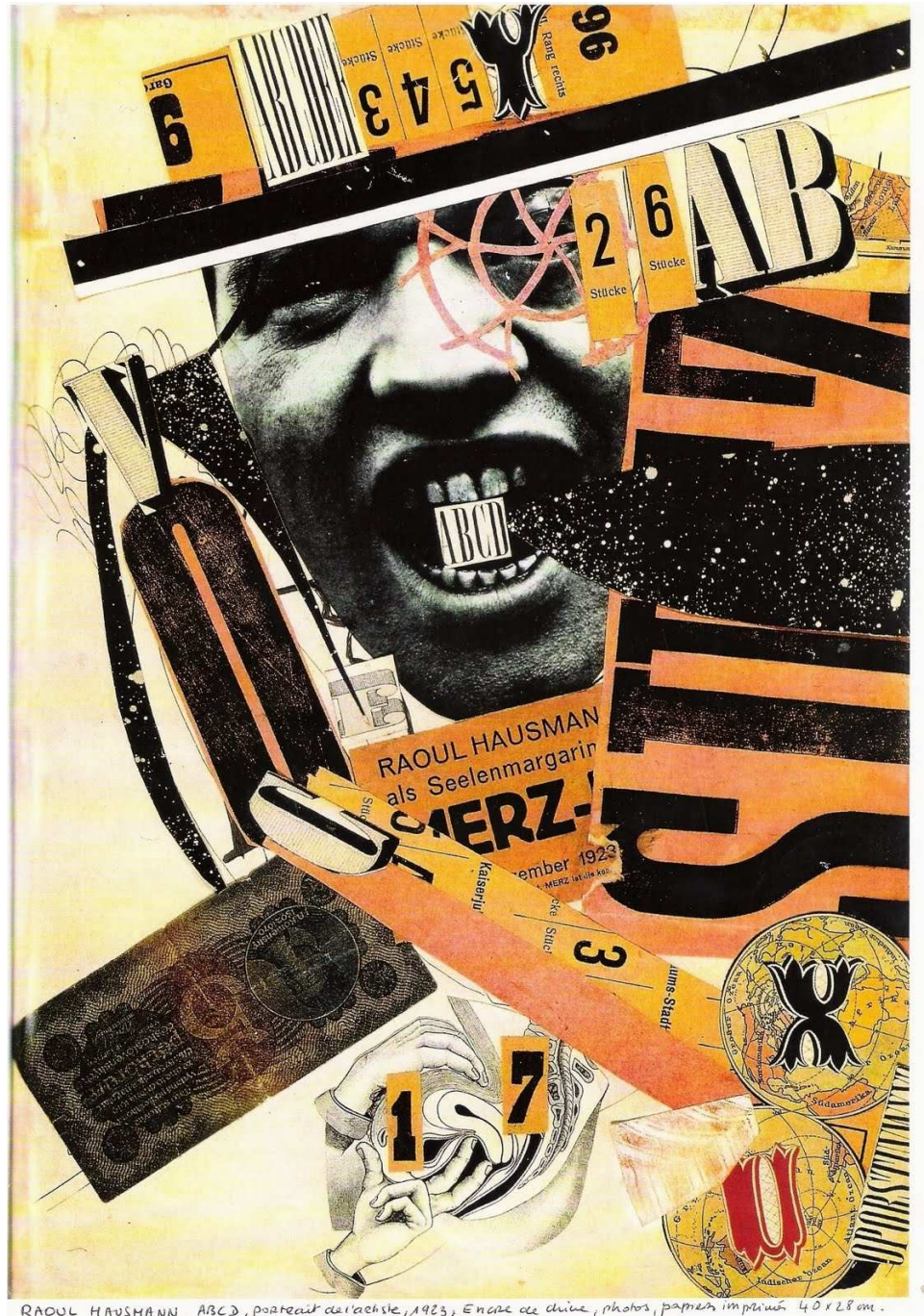


LA DICTATURE DU SON :

A) « ABCD » :



Le photomontage, que Raoul Hausmann réalise en 1924, est représentatif du projet de nouvelle articulation du langage qui préoccupa les avant-gardes – ici Dada – au lendemain de la première guerre mondiale. L'irruption de la voix dans l'image inaugure ainsi une nouvelle esthétique du fragment où la présentation et la représentation, le réel et le virtuel se

contaminent l'un l'autre. Quelle est l'histoire de ce collage ? Hausmann introduit en fait ici les quatre premières lettres de l'alphabet dans un ancien autoportrait datant de 1918. Des mots qui ont, d'une manière ou d'une autre, conduit à la grande boucherie, l'artiste ne conserve donc que le tout début de l'alphabet. Il s'agit d'expulser la voix – le mot « voce » apparaît à gauche de la bouche – en une « salade de mots » visant à se départir du caractère univoque d'un langage qui a conduit au carnage et au surgissement d'une langue neuve tournée vers l'avenir. A droite, la voix se fait myriade de textes et toute l'œuvre se structure ainsi autour d'une explosion « sonore » au cœur de l'image qui voudrait donner naissance à une nouvelle langue. L'œuvre évolue, de façon symptomatique, entre le lisible et l'illisible, le sens et le non-sens – c'est-à-dire l'excès de sens, la profusion, les possibles qui en découlent, et non son absence. « Le dadaïsme – écrit Walter Benjamin – tentait, avec les moyens de la peinture (ou de la littérature), de produire les effets que le public recherche aujourd'hui dans le cinéma. »¹ Et Benjamin d'ajouter : « Avant que le cinéma ne s'impose, les manifestations dadaïstes cherchaient à provoquer dans le public un mouvement que, par la suite, les films de Chaplin susciterent naturellement. »² De ce constat, le philosophe tire l'idée que les « formes d'art traditionnelles (...), à certains stades de leur développement, s'exténuent à produire des effets que la forme d'art nouvelle déploiera ensuite sans contrainte. »³

Les avant-gardes – et tout particulièrement Dada – évoluent ainsi au cœur d'une ambivalence qui conduit sans cesse leurs œuvres à faire l'aller-retour entre un caractère statique (le collage) et un aspect dynamique (l'agencement des différents éléments). Ce mouvement est à l'image de Dada lui-même et de son rapport mouvant, mobile, à une société par définition figée. A terme, cette ambivalence témoigne d'une compréhension du devenir par les artistes Dada qui associera toujours le statique et le dynamique. En effet, l'ensemble des éléments de leurs œuvres ne propose pas plus de cohérence ou d'unité que l'existence elle-même mais est travaillé continuellement par l'ambivalence.

A travers ce désir d'une sorte de nouvelle alphabétisation du monde et au moyen de ce « cinéma statique » que constitue la technique du photomontage, Hausmann- et à travers lui Dada- exprime une admiration évidente pour le septième art dont le travail de Charles Chaplin constitue à ses yeux une quintessence.

Charlot accomplit le prodige, unique dans l'histoire du cinéma, de rassembler à la fois l'intelligentsia, la critique et un public massif à travers le monde au fil des années 1910, 1920 puis 1930. Il incarne la révolte artistique et politique du début du 20^{ème} siècle. Pour Dada comme pour Charlot, le refus d'appartenance à une communauté vient de l'affirmation de l'individu dans le devenir. Le carnage de la grande guerre est bien entendu à l'origine de ce profond sentiment individualiste.

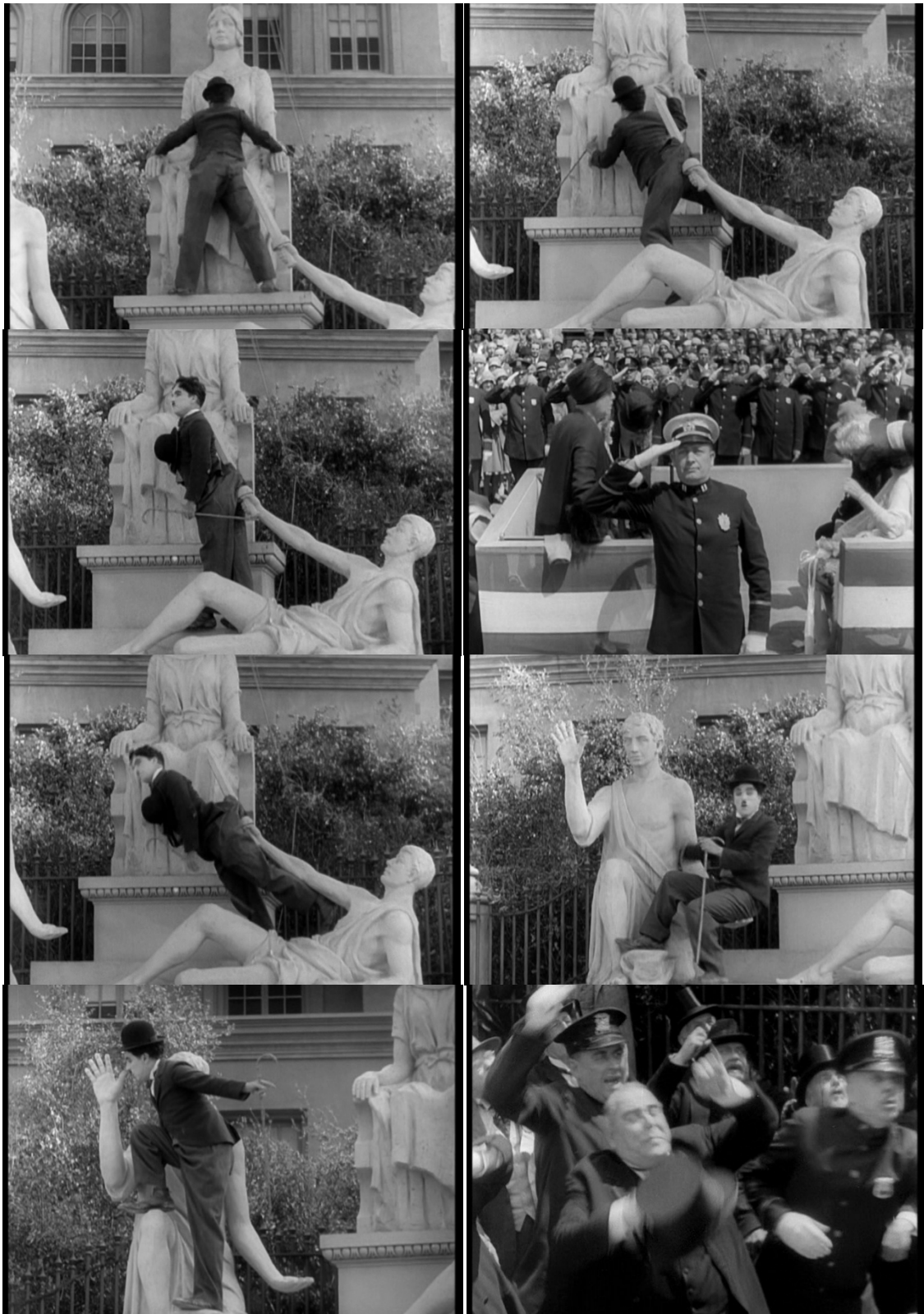
¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in « Sur l'art et la photographie », collection Arts et esthétique, éditions Carré, Paris, 1997, p.58.

² Ibid.

³ Ibid.

« Les lumières de la ville » (City light) 1931 – séquence d'ouverture :





Pourquoi Chaplin est-il la grande référence des avant-gardes ? Parce qu'il incarne la mobilité burlesque qui s'oppose au monument, parangon de statisme social et d'embrigadement nationaliste. L'improvisation comique face à un art figé devenu simple instrument humoristique pour celui qui est mobile, sans patrie, dépourvu donc de sentiment patriotique et qui détruit le hiératisme du symbole communautaire. Charlot défait l'idée du monument par sa mobilité (cf.

l'ouverture d' « *Octobre* » 1927 de S. M. Eisenstein où l'action individuelle – portée par la communauté – défait le monument tsariste et fait, littéralement, tomber la statue en morceaux). Il va dès lors de soi que Charlot ridiculise le son et particulièrement la parole au passage. Le cinéma est pourtant officiellement sonore depuis quatre ans lorsque Chaplin réalise « *Les lumières de la ville* ».

En 1931, nous sommes dans ce singulier moment de l'histoire du cinéma appelé « interrègne »...

B) BLA-BLA :

Le terme d' « interrègne » désigne la période qui couvre la fin du muet et le début du sonore et qui s'étend de 1926 à 1933 environ. A partir de 1934, le cinéma narratif ne connaîtra pas de grands bouleversements dans la conception des rapports de l'image et du son. Ceci étant dit, les spectateurs ne sont pas passés brusquement de séances « silencieuses » à des séances sonores telles que nous les connaissons aujourd'hui. Le muet était baigné par le son – musique en direct ou voix des commentateurs. Le son est arrivé après plus de trente ans de règne du muet à l'initiative des financiers et non des cinéastes. Si, techniquement, le procédé aurait pu apparaître plus tôt, il est issu en 1927 – avec le fameux « *Chanteur de Jazz* » d'Alan Crosland – d'une alliance capitaliste entre Warner Bros. et Western Electric. Artistiquement, le sentiment premier des artistes sera celui de la régression. Aux hésitations techniques, économiques ou esthétiques, une forme de résistance se fait également jour. Chaplin fait figure de « cas » tout à fait à part au cœur de cette résistance.

En se remémorant la célèbre séquence dite « des petits pains » extraite de « *La ruée vers l'or* » (The gold rush) en 1925, il apparaît évident que Chaplin ne souhaitait guère parler puisque même dans les rêves les plus fous de Charlot celui-ci préfère la danse au discours ! C'est un refus parfaitement rationnel dans la mesure où il s'avèrera souvent très productif et inspirera à Chaplin certaines de ces séquences les plus fameuses.

« *La ruée vers l'or* » (The gold rush) 1925 – la « séquence des petits pains » :





On le voit, Chaplin avait parfaitement conscience que Charlot tirait sa force du silence. Ce constat a rendu bien entendu le projet du « *Dictateur* », en 1938-40, encore plus savoureux dans la mesure où le « personnage » de Hitler tirait, lui, une grande partie de sa puissance de la parole. Le passage au parlant avait déjà été fatal à d'autres grands burlesques, Charley Bowers ou Buster Keaton. Laurel et Hardy survécurent mais sans retrouver au moment du parlant leur entière force comique muette. Des cinéastes de premier plan tels que Rex Ingram, David Ward Griffith, Eric von Stroheim, Abel Gance, Marcel l'Herbier ou Jean Epstein perdirent leur position dominante ou disparurent purement et simplement. Chaplin fut alors le seul à pouvoir s'offrir une résistance qui se prolongea durant dix années ! Pour tout autre que lui, cet entêtement aurait été synonyme de suicide commercial. Ce ne fut pas le cas. Il était son propre producteur et se permit, de fait, de déclarer dès l'arrivée du son qu'il ne parlerait jamais dans ses films... Michel Chion définit l'interrègne comme un « fondu enchaîné graduel d'un art à un autre »⁴. Chaplin est parvenu à étirer cette transition de manière exceptionnelle en raréfiant sa production – seulement trois films en dix ans : « *Les lumières de la ville* » en 1931, « *Les temps modernes* » en 1936 et « *Le dictateur* » en 1938-40.

Si chacun de ces trois films adopte face au diktat du son une position singulière, une vision globale extrêmement cohérente se dégage néanmoins de l'ensemble. Le son c'est avant tout l'obligation du synchronisme dans le cadre du cinéma narratif. C'est, en conséquence, une perte notable de liberté au montage dans l'association des plans entre eux. En outre, dans nombre de premiers films parlants, le dialogue va se montrer redondant. Chaplin nourrira, pour des raisons cinématographiques et politiques (les années trente ne lui donneront pas tort sur ce plan non plus), une méfiance durable à l'encontre du cinéma sonore. L'acteur-cinéaste le plus célèbre du monde associe de fait le son au pouvoir dès « *Les lumières de la ville* ». Le bla-bla informe que prononcent les plus éminents notables lors de la séquence doublement inaugurale du film est à cet égard éloquent. Dans son ensemble, le film demeure muet avec, notamment, l'emploi des intertitres. Ou plutôt il n'est sonore que pour se moquer du parlant ! Ces sons qui tiennent lieu de paroles seront obtenus par Chaplin en parlant à travers un bec de saxophone. Là encore, cette pratique du détournement d'un objet de sa valeur d'usage n'est pas sans rappeler l'inventivité de Dada en la matière. En 1931, Hollywood ne produit plus aucun film muet. Dès « *Les lumières de la ville* », Chaplin met en abîme les procédés techniques d'enregistrement et de diffusion du son : la voix dans ses films sera exclusivement véhiculée par des machines...

⁴ Michel Chion, « *Un art sonore, le cinéma* », éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p.39.

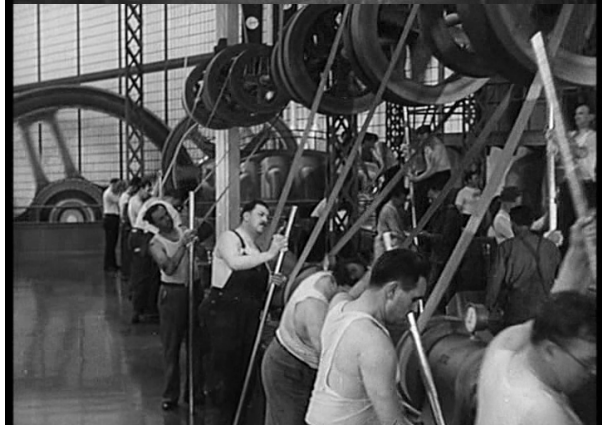
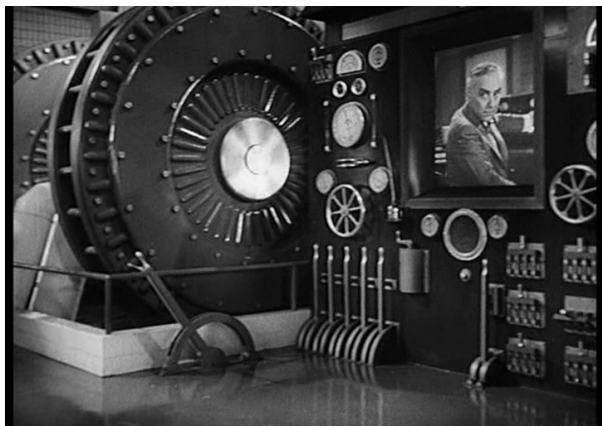
C) LA VOIX DE SON MAÎTRE :



Or les machines sont justement au cœur des préoccupations de Chaplin dans son film suivant : « *Les temps modernes* » en 1936. La forme du film peut, à cette date, sembler anachronique ou même archaïque. Elle permet en fait à Chaplin d'exprimer un point de vue fort et particulièrement pertinent sur l'association de l'image et du son dans les années 1930. Douze ans avant la publication du roman de George Orwell, « *1984* », le cinéaste anglais imagine déjà la surveillance de l'ouvrier au moyen d'écrans, de caméras et de micros. « L'œuvre d'art n'a de valeur que traversée par des reflets d'avenir » disait André Breton, également grand admirateur de Chaplin à l'instar des surréalistes. Le film sort à un moment où les spectateurs ont tourné une page quant au cinéma muet. Charlot doit donc parler. Mais Charlot, présent continuellement à l'écran, ne prononcera pas une parole... ou presque. Les concessions que consent Chaplin par rapport au son se rapportent pour l'essentiel ici au bruit des machines. Les voix sont celles de l'autorité – patron, radio... – et ne sont entendues que parce que des machines les relayent – systèmes audio et vidéo de l'usine, phonographe, radiodiffusion. La voix, Chaplin l'associe sans cesse au pouvoir en place. C'est une voix qui dicte ses conditions unilatéralement, les diffuse largement, impose un diktat. Au contraire, les voix ou plus exactement les mots du peuple, des gens ordinaires sont représentés par des cartons, des intertitres vestiges de l'ère du muet.

« *Les temps modernes* » (Modern times) 1936 – comparatif de la séquence d'ouverture et de la séquence du rêve – les mots du pouvoir et ceux du peuple :







"Nulle part . N' importe où."



"Nous voyez - vous
dans un petit nid
comme celui-là ?"



"J' y parviendrai
nous aurons un "chez nous"
même si je dois travailler
pour l'obtenir."



Ce dispositif est audacieux : il dénote tout à la fois d'une grande liberté économique et d'une non moins conséquente confiance en soi. Ceci dit, Chaplin est conscient de l'attente du public quant à sa propre voix. Le film n'oublie pas d'organiser une sorte de suspens final autour de sa prise de

parole... qui se fera par le biais d'une forme sonore qu'affectionne particulièrement l'acteur et le cinéaste : la musique et, plus spécifiquement, la chanson. Le jeu sur l'attente va se cristalliser autour de la réalisation d'antisèches ! Pour ne pas oublier les paroles qu'il doit prononcer, Charlot les inscrit sur ses manchettes mais les égare rapidement parmi les spectateurs ! Le personnage féminin, interprété par la propre épouse de Chaplin, Paulette Goddard, suggère alors à Charlot – via un intertitre ! – de « chanter et de ne pas se préoccuper des paroles. » La séquence nous fait alors entendre pour la première fois la voix de Charles Chaplin mais les mots qu'il prononce sont indistincts. C'est là une expression flamboyante de la « salade de mots » tant louée par l'avant-garde Dada. Le langage est tourné en dérision dans la mesure où sa compréhension est inutile à celle de l'action tant Charlot le réduit à l'un des éléments qui composent sa pantomime. Les mots se font ici vecteurs de rythme et de chorégraphie, extensions pures et simples du corps du clown, pur geste vocal.

« *Les temps modernes* » (Moderne times) 1936 – séquence finale :





D) La voix-corps en question :

Images d'archives extraites du documentaire « *The dictator and the tramp* » 2002 de Kevin Brownlow et Michael Kloft – Chaplin militant pour l'ouverture d'un second front à l'Est en 1942 et parodiant l'Oncle Sam :





Point d'orgue de l'association voix-pouvoir, l'impact médiatique du « personnage Hitler » est incroyablement décuplé avec l'arrivée du son par rapport à l'époque du muet. Ce fait vérifie le traitement inquiet, voire accusateur, que Chaplin avait réservé jusque là au son – et tout particulièrement à la voix – dans ses films. Si on peut considérer « Le dictateur » comme la capitulation de Chaplin face à l'inéluctable évolution de l'industrie vers le cinéma sonore, les termes de cette reddition vont être formidablement négociés par le cinéaste.

Nous l'avons dit, Chaplin avait compris que Charlot ne pouvait pas parler. Comment dès lors survivre à l'arrivée du « parlant » ? C'est-à-dire comment, pour Charles Chaplin, survivre à son double de cinéma ? Cette question de la survie sera évidemment au cœur d'un film qui vise à traiter d'une actualité immédiate et terrible : le traitement de la population juive par le régime nazi. C'est, on le voit, une question de cinéma et une question politique qui se posent dans un même élan. C'est une question diégétique au sein du récit sur lequel repose en partie le film et une question extra-diégétique car « *Le dictateur* » repose également sur un certain nombre d'éléments propres au contexte historique qui ne nécessitent aucun développement par le récit dans la mesure où le spectateur de 1940 ne peut les ignorer⁵. Pour survivre, il faut que Charlot parle. Mais pour que Charlot parle, il lui faut disparaître. De cette sorte de quadrature du cercle, Chaplin va donc tirer un film sonore et parlant à part entière où il fera entendre sa vraie voix. Et cette fois avec le plus grand sérieux, sur le mode du discours et au premier degré.

Ce qu'il faut garder ici à l'esprit, c'est qu'alors que le cinéaste Chaplin résiste tout au long des années 1930 au cinéma sonore, ce dernier, inventé par les producteurs juifs des studios

⁵ La ressemblance Chaplin-Hitler, c'est-à-dire Charlot-Hynkel, n'est, dans cet ordre d'idée, frappante que pour le spectateur même si elle s'avère opérante lors du dénouement, nous y reviendrons dans un autre texte.

hollywoodiens – terrible ironie -, va servir d'accélérateur à l'ascension vers le pouvoir d'Adolph Hitler. En effet, les actualités filmées sont elles aussi devenues parlantes et le chancelier ne se contente plus seulement de gesticuler entre deux cartons indiquant le sens général de son discours : il parle ! Et sa voix, relayée comme dans un film de Chaplin par toutes sortes d'appareils d'enregistrement et de diffusion, va devenir au fil des années un instrument de fascination et de fascisation de la population extrêmement efficace.



Chaplin a depuis toujours le goût de la parodie de la parole⁶. Ainsi est-elle déjà à l'œuvre dans un film comme « *Le pèlerin* » en 1923, que Chaplin interprète et réalise, où il tourne en ridicule la bigoterie par l'intermédiaire d'un personnage d'évadé déguisé en pasteur qui se retrouve inopinément devant une assemblée de fidèles dévots, obligé de prendre la parole alors que, distinctement, il ne pense qu'à s'enfuir...

« *Le pèlerin* » (The pilgrim) 1923 – la parole comme pantomime :



⁶ On sait que Chaplin s'amusait au temps du muet, avec son ami Douglas Fairbanks, à aborder des gens dans la rue – qui les reconnaissaient inmanquablement – pour le seul plaisir de décevoir ces fans de fortune en s'exprimant avec la voix de fausset la plus grotesque possible...



Préservé du discours grâce au cinéma muet, Chaplin se livre à une pantomime dont il a le secret et transforme l'épisode du sermon en spectacle de music-hall. On le voit, la charge anticléricale évidente passe par la forme muette (nous comprenons néanmoins parfaitement sur quoi porte le sermon exécuté par Charlot : le combat opposant David et Goliath – le faible contre le fort). Si le premier discours du « *Dictateur* » peut évoquer cet aspect parodique et irrévérencieux de Chaplin, tant l'acteur s'y livre à une véritable performance en termes de mimiques issues de l'observation attentive de son terrible modèle, la farce tourne court. Chaplin y reproduit en effet les principaux motifs propagandistes en trois temps :

- L'évocation d'un passé mythique dont il faut être évidemment nostalgique (on y reconnaît les mots allemands « *wiener Schnitzel* » et « *sauerkraut* » c'est-à-dire « *saucisse viennoise* » et « *choucroute* » (!) mais aussi les verbes « *strafen* » – punir – et « *stink* » – « *puer* » à propos de la démocratie et des libertés publiques ainsi que d'expression⁷) ;



- Le passage obligé sur les difficultés inhérentes au dépassement de la présente crise où le mot anglais « sacrifice » revient de manière récurrente ;



⁷ Lire à ce propos le texte remarquable – comme d'ailleurs l'ensemble de l'ouvrage – que Jean Narboni a récemment consacré à ce passage et plus généralement au film dans le livre « *...Pourquoi les coiffeurs ? Notes actuelles sur Le Dictateur* », éditions Capricci, Paris, 2010, pages 57 à 64.

- La dénonciation d'un bouc-émissaire qui constitue la partie la plus violente du discours où le spectateur finit par rire jaune tant la grimace se durcit pour se muer en un masque qui peine à contenir une authentique folie destructrice : le mot « *Juden* » est ici asséné à satiété engendrant la fameuse « terreur » des micros eux-mêmes face aux borborygmes et aux imprécations du dictateur.



On le voit, Chaplin prend son modèle très « au sérieux ». Ce premier discours du film – littéralement érupté par Hynkel – fait malgré tout le lien entre le début de ce film et la chanson des « *Temps modernes* » qui venait clore le précédent opus du cinéaste. Ceci dans la mesure où Chaplin, s'il se rapproche de plus en plus d'un texte intelligible, brode de nouveau une langue faite d'allemand, d'anglais, de yiddish et de divers cris d'animaux... Hynkel y apparaît grotesque et terrifiant, deux registres que le cinéaste et l'acteur tiendront de bout en bout du récit en jouant des écarts qui ne manquent pas de survenir entre ce qui est dit et mimé et ce que nous en comprenons : après la folle diatribe antisémite de Hynkel, le commentateur en charge de traduire une langue que seul semble parler le dictateur (?), résume la longue et haineuse rhapsodie par un laconique : « Son Excellence vient de faire allusion aux juifs ».

Le film comporte malgré tout de nombreuses séquences avares de dialogue (mais contenant de la musique ou des bruits). Ces séquences relèvent spécifiquement du burlesque qui infuse par ailleurs l'ensemble du film à l'exception de son final : le discours prononcé par cet étrange entité que constitue « Chaplin-Charlot-Le barbier-Hynkel-Hitler ». Tout au long de son déroulement, le film va intensifier son rapport au son et particulièrement à la voix jusqu'à cette ultime et étrange séquence où l'acteur-cinéaste se sert du cinéma sonore pour s'adresser directement à son spectateur. Le cinéma est alors transformé en radio ou en télévision avant la date. C'est un média dont Chaplin use à l'identique d'Hitler, grâce auquel la star vient affronter le dictateur sur son propre terrain. Le langage est, pour Chaplin, une chose extrêmement sérieuse et, quitte à employer la parole, le cinéaste décide de dire ce à quoi il tient le plus. « Le dictateur – déclarera-t-il à la presse en octobre 1940 – est mon premier film où l'histoire est plus grande que le petit vagabond. »

Chaplin a, bien sûr, pris connaissance des discours filmés d'Adolph Hitler. Il s'est aperçu du lien évident qui s'établit dans ces films entre le charisme du despote et la puissance de sa voix. Si Hitler était venu sur le terrain chaplinesque de la pantomime, Chaplin se doit d'investir le champ hitlérien de la voix portée pour avoir les coudées franches avec son adversaire. De cet affrontement, résulte un terrible sacrifice : démasquer le tyran, revient à se démasquer soi-même et si Chaplin parle,

Charlot, nous l'avons dit, doit disparaître. « Le dictateur » constitue en effet sa dernière apparition à l'écran⁸.



Rarement prise de parole aura été traitée avec autant de radicalité. Charlot parle et le film se brise net, le récit est purement et simplement abandonné sans aucune volonté de la clore véritablement. C'est à Jean-Luc Godard que l'on doit la très belle idée que c'est à cet instant que s'invente le cinéma-vérité qui fleurira dans les années 1960 avec l'arrivée du son direct dans le cinéma documentaire. La fiction cède ainsi la place à un dispositif de mise en scène qui confine à l'appropriation et au renversement de la place et du système de communication de ses doubles diégétique et réel – Hynkel et Hitler.

Que se passe-t-il exactement durant le discours final ? Chaplin, par un travelling avant, exclut du cadre l'appareillage de radiodiffusion que le dictateur avait fait ployer sous le poids menaçant de sa diatribe anti-juive plus tôt dans le film. Il libère ainsi sa parole, sur le mode utopique, du caractère déshumanisant de l'amplification des machines. Nous passons d'un plan de demi-ensemble, où l'appareillage cerne, enferme, opprime l'orateur de fortune, à un gros plan où sa parole ne semble plus relayée par aucun medium, pas même le film. Lorsque les microphones réapparaîtront, ce sera en plan rapproché, Chaplin les aura retournés à son avantage, son discours aura gagné en ampleur et en assurance, Charlot aura définitivement déserté le film et l'œuvre du cinéaste.

⁸ De nombreux exégètes font remonter cette dernière apparition du mythe-Charlot au film précédent – « *Les temps modernes* » 2 ans plus tôt – arguant du fait qu'ici le barbier se présente déjà comme un personnage intermédiaire entre Charlot et Chaplin.



Puis c'est à Chaplin de disparaître au terme de deux fondus enchainés dont le second mêle son image à celle de Paulette Goddard-Hannah.



Après avoir sacrifié la silhouette mythique de Charlot à l'apparence d'Hynkel, Chaplin, qui apparaît ici sous son vrai visage pour la première fois, entraîne à présent Hitler dans l'abîme : il le fait proprement disparaître en effaçant l'image d'Hynkel au profit de celle d'Hannah – allégorie des opprimés – et en substituant sans plus d'artifice sa voix à celle, contrefaite, du dictateur. On le voit, le lent processus de disparition de Charlot qui rythme le film (que l'on pourrait légitimement appréhender sous l'angle tragique des adieux d'un immense créateur à son double) trouve son point d'accomplissement – c'est-à-dire sa vraie visée – dans les ultimes moments de cette dernière séquence qui voit le passage d'un corps sans voix – le Charlot muet – à une voix sans corps – le Chaplin parlant, sorte d'acousmètre⁹ dans lequel Charlot se dissout pour toujours. Ironie : « la scène de l'inauguration du groupe statuaire par la municipalité, dans le début des *« Lumières de la ville »*, se voulait un pied-de-nez au parlant – écrit Michel Chion. N'empêche que ce pied-de-nez se faisait sur un discours : lorsque les officiels prennent la parole, on n'entend, en effet, qu'un gazouillis inintelligible suggérant un bla-bla officiel. (...) Chaplin savait-il alors que ce serait à lui, quelques années plus tard, de prendre la parole à la tribune et que, alors, bravement, il ne déguiserait plus sa voix pour répandre de par le monde un flot de généreuses vérités ? »¹⁰

⁹ Selon Michel Chion, dans son ouvrage *« La voix au cinéma »*, éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1982, il s'agit d'une voix qui possède suffisamment de cohérence et de continuité pour constituer une personne à part entière. On lui prête souvent « l'être partout » (ubiquité), le « tout voir » (panoptique), le « tout savoir » (omniscience) et le « tout pouvoir » (omnipotence).

¹⁰ Michel Chion, *« Le cinéma, un art sonore – histoire, esthétique, poétique »*, collection essais, éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p.30.

Comme on le voit, le film correspond à une accélération du processus de disparition de Charlot, comme évaporé dans l'univers à présent sonore du cinéma parlant. Le son, tout au long des années 1930, aura été le représentant, le vecteur de la société à laquelle le vagabond cherchait toujours à échapper. Il est donc absolument logique que Charlot – individualiste en diable, éternel apatride et sans domicile fixe – ne survive pas à la prise du pouvoir par la parole et le son synchronisé à laquelle se livre son créateur. Car c'est bien cela qu'il faut ici mesurer lorsqu'on avance l'idée d'un diktat du son sur l'image : le son synchronisé représente certes un surcroît de « réalisme » (c'est-à-dire « d'effet de réel » du côté du film et « d'impression de réalité » de celui du spectateur) mais également asservit les cinéastes au temps de la parole, c'est-à-dire du réel, du « temps compté », « pesé », « divisé », « fixé » chronophotographiquement » selon les mots de Michel Chion¹¹. Cette notion de temps sur lequel les personnages n'ont plus prise était d'ailleurs le problème essentiel que posait le film « Les temps modernes », qui prenait pour contexte le taylorisme et la division du travail¹². Loin d'avoir tenu une position réactionnaire quant à l'arrivée du parlant (comme souvent cela lui a été reproché), Chaplin n'aura de cesse d'intégrer cette nouvelle composante par l'intermédiaire de sujets politiques parfaitement adéquates. Les problèmes de cinéma trouvent de la sorte, dans les films parlants de Chaplin, un écho pertinent dans la mesure où ils deviennent la base même de récits parfaitement contemporains de l'époque de leur réalisation. Cette attitude dénote donc du sérieux avec lequel l'acteur-réalisateur a toujours envisagé le son en général et le langage en particulier. « (Chaplin) préfère recourir à un verbe incompréhensible (...) et totalement matérialiste, qu'à un usage ambigu et pervers du langage courant. Il n'est pas exagéré de voir en Chaplin, pour cela, un des plus grands cinéastes du parlant, aussi grand qu'à été le pas fait par lui pour y entrer. »¹³

Bien entendu, défit du mythe-Charlot et optant pour une prise de parole et une adresse directe à ses spectateurs, redevenu Charles Chaplin, le cinéaste va perdre l'admiration de nombreux artistes et intellectuels, jusqu'à l'attention du public. « *Le dictateur* », ultime succès public, marque un tournant essentiel dans l'œuvre d'un Chaplin livré sans médiation à lui-même.

E) « Ce que parler veut dire » :

Si Charlot ne « peut pas parler », il y a en lui des sonorités qui, au fil des films et des années, vont s'agréger et finir par s'articuler en langage intelligible. Charlot est secoué – physiquement, biologiquement – par le phénomène du son. Son corps devient ainsi sonore, de manière fortuite, incontrôlée, bien avant que le personnage n'accède à la parole. La trilogie de l'interrègne que constituent « *Les lumières de la ville* », « *Les temps modernes* » et « *Le dictateur* », peut ainsi se présenter comme la « libération dramatique du discours »¹⁴. Le son est là, au-dedans du corps muet et demande littéralement à sortir, mais ignore encore sous quelle forme compréhensible le faire...

¹¹ Ibid., p.29.

¹² C'est d'ailleurs Henry Ford qui développera le cinéma comme loisir « mécanisé » ayant une durée fixe, aisément contrôlable, et pouvant s'intégrer facilement dans le cercle infernal des trois huit ! La vie du travailleur s'est ainsi trouvée entièrement dépendante de la mécanisation, quelque part entre les usines à production et les usines à consommation...

¹³ Ibid., p.32.

¹⁴ Ibid. p.30.

« *Les lumières de la ville* » (City light) 1931 – Charlot avale un sifflet et gagne un hoquet qui lui attire bien des déconvenues avec les convives, un taxi et des chiens errants :



« *Les temps modernes* » (Modern times) 1936 – Alors qu’il va être libéré de prison, Charlot prend fortuitement le thé avec l’épouse d’un pasteur en visite de charité, c’est alors un duo de gargouillis que seul le chien semble remarquer :

Le pasteur et sa femme
effectuent leur visite
hebdomadaire.



« *Le dictateur* » (The great dictator) 1938-40 – un tirage au sort, grâce à une pièce cachée dans un gâteau, est effectué pour désigner un volontaire en vue d'exécuter un attentat suicide. Mais tous les gâteaux contiennent une pièce ! Les participants cherchent alors tous à se débarrasser de la leur. Le barbier se voit contraint de leur ingérer toutes. Ce qui déclenche le retour du hoquet :



Hynkel lui-même incarne cette volonté d'expression mais son langage est abscons. La langue de Hynkel, Hynkel est le seul à la parler... mais pas le seul, hélas, à en saisir la portée générale ! Il constitue une véritable aberration langagière. En dehors de ses discours, la langue est commune à tous les protagonistes, quelques soient leurs origines. Il est intéressant d'observer la manière dont Chaplin met en scène le premier discours du dictateur : Hynkel n'apparaît dans ces moments-là qu'en gros ou très gros plans. Aucun contre-champ ne vient souligner une quelconque connivence avec la foule. Chaplin isole Hynkel dans le cadre comme s'il cherchait à contenir le dévoiement de la langue auquel se livre le tyran. Un seul contre-champ adviendra, lors du discours final et alors que c'est Chaplin qui s'adresse à la foule. Ce contre-champ est ostensiblement issu d'un « stock shot » (une image d'actualité du type « *News on march* » empruntée par Chaplin). Ce sont ainsi les spectateurs du film qui sont visés par le réalisateur. Les discours du « *Dictateur* » sont des adresses directes qui renforcent le rapport du film avec son époque, son contexte historique. C'est sur le terrain de la propagande que Chaplin vient poser sa voix. Dans les derniers instants du film – ce que beaucoup ne lui pardonneront pas –, le cinéma exclusivement visuel de Chaplin se mue pratiquement en son contraire : un pur discours, le vecteur d'une déclaration fondamentale. Notons tout de même au passage, le génie absolu du rapport de ce qui, ici, nous est donné à voir – Hitler – et à entendre – un discours antifasciste prononcé par le dictateur en personne !

« Durant les quatre années d'oppression qui viennent de s'achever, c'est une épreuve des plus rudes qu'à subie la parole. Comme s'il s'était agit, apparemment, d'attaquer l'homme là où son humanité même se fait la plus manifeste, des outrages sanglants ont été infligés à cette faculté qu'il a d'extérioriser ses pensées par la voix ou par l'écrit. Mots détournés de leur sens aux fins d'une propagande qui exigeait un camouflage chaque jour plus poussé. C'est ainsi qu'« Europe » signifiait « hégémonie nazie », que « respect des contrats » voulait dire « trahison », « révolution nationale » métamorphose d'une nation libre en pays d'esclaves écrasés sous le talon de l'ennemi (...). L'on n'avait jamais saisi avec autant de netteté ce que parler veut dire, tout ce que met en jeu l'exercice du discours et quelles conséquences mortelles peut avoir, de façon immédiate, l'acte simple qui consiste à formuler une pensée. »¹⁵ Ces mots, écrits par Michel Leiris en octobre 1944, qui constituent un appel à l'intégrité et à la responsabilité quant à l'usage du langage, pourraient décrire à merveille l'attitude de Chaplin face à la parole dans ces films. Cette parole, la sienne, il la portera à visage découvert dès « *Monsieur Verdoux* », son film suivant, réalisé en 1947. Ce film aux accents très noirs se présente comme une sorte de double inversé du « *Dictateur* ». Chaplin – sur une idée d'Orson Welles – y endosse le rôle de Landru, artisan de la mort par crémation, là où d'autres après lui (le film se déroule au moment du premier conflit mondial à l'instar de l'histoire du vrai Landru) accèderont à un stade industriel dans le domaine toujours très prisé de la destruction de la vie humaine.

¹⁵ Michel Leiris, « *Ce que parler veut dire* », collection Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 2003, p.1267.

« Monsieur Verdoux » (1947) – séquence d'ouverture :





Les liens entre « *Verdoux* » et « *Le dictateur* » sont évidents. Chaplin revient sur les lieux du crime – le contexte économique désastreux des années 1930 – et s’emploie à dresser le portrait d’un assassin par nécessité au moment où l’ensemble de la société embrasse la carrière du crime. Nous avons laissé Chaplin réduit à l’état de pure voix, c’est ainsi que nous le retrouvons au début de « *Monsieur Verdoux* » : une voix-off décline une identité sur un panoramique qui, partant de la tombe du personnage principal, nous dévoile un cimetière. Cette ouverture semble prendre définitivement acte de la disparition de Charlot et, trois ans avant le « *Boulevard du Crépuscule* »¹⁶ de Billy Wilder, c’est une voix acousmatique d’outre-tombe qui prend en charge le récit que nous allons suivre. L’incinérateur ouvre le film sur une touche appuyée d’humour très noir qui rattache immédiatement ce nouvel opus à la découverte de l’horreur des camps encore inenvisageable en 1938, lorsque Chaplin entamait le tournage du « *Dictateur* ». Au panoramique qui nous révèle l’épaisse fumée noire, inversé par rapport à celui qui nous a dévoilé le cimetière un peu plus tôt, succède la courte scène de la chenille que Verdoux – Barbe-Bleue sans trop de scrupule – épargne et écarte délicatement de son chemin... En sept ans d’épreuves intimes et publiques (les deux sphères étant souvent confondues dans l’œuvre de Chaplin), le cinéaste a perdu tout espoir en la nature humaine. Ce film ne se place d’ailleurs jamais sous ce signe-là. Il suffit, pour s’en rendre compte, de comparer les discours qui viennent clore l’une et l’autre de ces œuvres. Celui de « *Verdoux* » fera grincer bien des dents et achèvera de ruiner la réputation du cinéaste auprès de l’intelligentsia. D’autre part, le film sera un échec public, le premier de Chaplin, tant les spectateurs d’après-guerre, les hommes et les femmes qui vont traverser cette fameuse période de prospérité que représentent aujourd’hui les trente glorieuses, ne sont pas près à se regarder dans le terrible miroir que Chaplin leur tend ici. Car c’est à la banalité du mal que Chaplin s’attaque à présent. C’est à une société toute

¹⁶ L’oubli systématique de ce film au profit de celui de Wilder par la critique est un bon indicateur du peu d’estime en laquelle la carrière de Chaplin après Charlot était et est encore pour partie tenue...

entière qu'il fait un procès retentissant, une société pousse-au-crime pour laquelle le marché de la mort est un gage supérieur de prospérité économique¹⁷. C'est de cela que parle le discours final qu'Henri Verdoux énonce froidement à un journaliste venu recueillir ses dernières volontés avant son exécution. « *Le nombre (de cadavres) sanctifie* », affirme-t-il. Et que nous montre Chaplin en lieu et place du fondu enchaîné chargé d'espoir sur Hannah qui venait mettre des points de suspension au final du « *Dictateur* » ? A la place, à la fin de « *Monsieur Verdoux* », Chaplin détourne le plan récurrent le plus célèbre des films de Charlot : celui qui nous montre par une fermeture à l'iris, le vagabond s'éloigner à la fin du film. Ici, c'est Chaplin-Verdoux qui s'éloigne... en direction de la guillotine.



¹⁷ Au terme de la Première Guerre Mondiale, les Etats-Unis se sont enrichis au point d'être l'une des premières puissances économiques du monde : le dollar devient prendre l'ascendant sur le franc-or et le traité de Versailles marquant l'Armistice sera rédigé en anglais...

Là est la vraie fin cinématographique du personnage-Chaplin, ou du moins de ce que « Le dictateur » en avait laissé. « *Monsieur Verdoux* » est un film sur l'extermination qui procède frontalement par l'extermination de son principe fondateur : Chaplin lui-même pour qui l'usage de la parole est devenu synonyme de problèmes et de disgrâce. Celui-ci ne reviendra à l'écran que deux fois par la suite, pour deux prestations à l'évidence autobiographique assumée dans « *Les feux de la rampe* » (Limelight) en 1952 et dans « *Un roi à New-York* » (A king in New-York) en 1957. Dans ces deux films, la frontière fragile entre fiction et réel finira par s'écrouler presque totalement.

Derniers plans : « *Le cirque* » (The circus) 1927 – « *Les temps modernes* » (Les temps modernes) 1936 – « *Monsieur Verdoux* » 1947 :





Comment conclure, puisque Chaplin s'en est lui-même chargé et de manière radicale encore ? Peut-être en tirant les conséquences de l'accès de Chaplin à la parole à travers les propos d'un représentant de certains des plus farouches défenseurs de Charlot, Philippe Soupault, qui déclarait à propos de Chaplin lors d'un entretien radiophonique : *« J'en veux beaucoup à Charlie Chaplin qui a eu le génie de créer un mythe – et le mythe de notre époque, car Charlot est le héros de notre temps – d'avoir tué ce mythe. D'être créateur d'un mythe c'est déjà prodigieux, mais d'être l'assassin d'un mythe c'est quelque chose de consternant. Et je ne suis pas assez méchant, assez cruel, comme le serait Charlot, pour ne pas dire que c'est une chose extrêmement grave. Je ne vois pas Cervantès tuant Don Quichotte. Je ne vois pas Defoe tuant Robinson Crusoé. C'est extrêmement grave, après avoir donné un mythe à l'humanité, de le tuer ! Il est extrêmement difficile de savoir comment se survivre ? Et pourquoi j'en veux à Chaplin ? C'est que justement il me donne l'exemple de la mauvaise survie. C'est que, après, même « Le dictateur », qui a des parties merveilleuses, et surtout après « La ruée vers l'or », Chaplin a voulu se survivre, il a voulu parler, il est devenu bavard ! »* L'époque du muet et de l'admiration des avant-gardes est terminée. Chaplin, en parlant, s'est mis le monde à dos. Le public comme les intellectuels ne le suivront plus – les films d'après « *Le dictateur* » seront des échecs commerciaux et critiques sans appel. De divorces retentissants en accusation de communisme, Chaplin se retrouve vite *persona non grata* sur le sol américain. La commission McCarthy, le juge, elle-aussi, trop bavard et son militantisme en faveur de l'ouverture d'un front russe en 1942, le fait rapidement soupçonner.

Comment répondre à tout cela ? Là encore, Chaplin s'en est chargé grâce à son avant dernier film, le dernier en tant qu'acteur, où il s'attaque de nouveau aux formes de dictatures contemporaines qui se sont emparé de l'Amérique. Le film s'appelle « *Un roi à New York* » et Chaplin y endosse le rôle d'un... dictateur en fuite, qui se réfugie aux Etats-Unis. Le film fait figure de récapitulatif des sommets d'une filmographie d'exception : y sont convoqués pêle-mêle « *Le kid* », « *Le dictateur* » ou « *Les temps modernes* », de même que « *Monsieur Verdoux* ». De la même manière que durant l'interrègne le son est envisagé avec méfiance, la parole trop souvent dévoyée

(par la publicité et la commission des affaires anti-américaine principalement), et le discours y apparaissent de nouveau fondamentaux. Qu'on en juge, c'est à un enfant que Chaplin confie le soin de faire l'éloge du communisme à l'intérieur du récit c'est-à-dire à quelqu'un qui ne mesure pas toutes ses paroles bien que l'enfant en question soit à l'évidence doté d'une intelligence supérieure. Voici qui dessine un portrait-type de l'intellectuel persécuté plein d'empathie et d'ironie. Lorsque le roi devra témoigner devant la commission, il ne dira en revanche rien, mais l'acteur-cinéaste se fendra d'un gag visuel tout droit sorti de l'époque du burlesque-roi comme en réponse aux procès en bavardages qui sont régulièrement faits à Chaplin par ses détracteurs !

« *Un roi à New York* » (A king in New York) 1957 : la séquence où le roi visite Broadway et se trouve agressé par les bruits de l'industrie du divertissement :





La séquence de la visite de l'école :





La séquence de la comparution devant le comité des affaires anti-américaines :



Quel est le sens du refus ou de l'acceptation de la parole au cinéma ? De son possible, en définitive ? Exactement le même que dans la réalité ! Longtemps Hollywood aux Etats-Unis et la UFA

en Allemagne n'ont réservé le son qu'aux seuls tournages en studios. La synchronisation était difficile lors des tournages en extérieur (le poids du matériel son pour le premier film sonore de Dziga Vertov – « *Enthousiasme* » – tourné aux quatre coins de l'URSS est de l'ordre de la tonne pour un résultat décevant). Quelle est la conséquence idéologique de tout cela ? La parole entendue au cinéma sera celle des scénaristes de fiction, des stars de cinéma, des réalisateurs de l'industrie du divertissement jusqu'en... 1960 et le film documentaire de Jean Rouch et Edgar Morin, « *Chronique d'un été* », où pour la première fois les corps et leurs voix seront synchrones et où la parole de l'homme (et de la femme) de la rue aura enfin droit de cité. Chaplin aura, avant cela, tenté de faire entendre une autre voix que celle du pouvoir en place pendant près de vingt ans. Il sera certes devenu bavard mais jamais à tort ou à travers. Aucun film n'attaque frontalement le Maccarthysme comme le fait « *Un roi à New York* ». Aucun autre film que « *Le dictateur* » - qui n'appartient pas à la mode des films d'effort de guerre comme Hollywood en produira surtout après l'entrée en guerre des USA – n'affronte aussi nettement la figure de proue du nazisme, Adolph Hitler en personne. Entre les deux, « *Monsieur Verdoux* » – manifeste quasi-anarchiste et très certainement nihiliste – aura réglé son compte à l'hypocrisie d'une société marchande de canons. Tandis que Calvero, le double littéral de Chaplin dans « *Les feux de la rampe* », vieux clown déchu boudé par le public, déclamera quelques vérités nécessaires sur la société du spectacle naissante dont il se voit bien malgré lui exclu. Chaplin après Charlot ou le sens politique retrouvé et pleinement assumé de la prise de la parole.