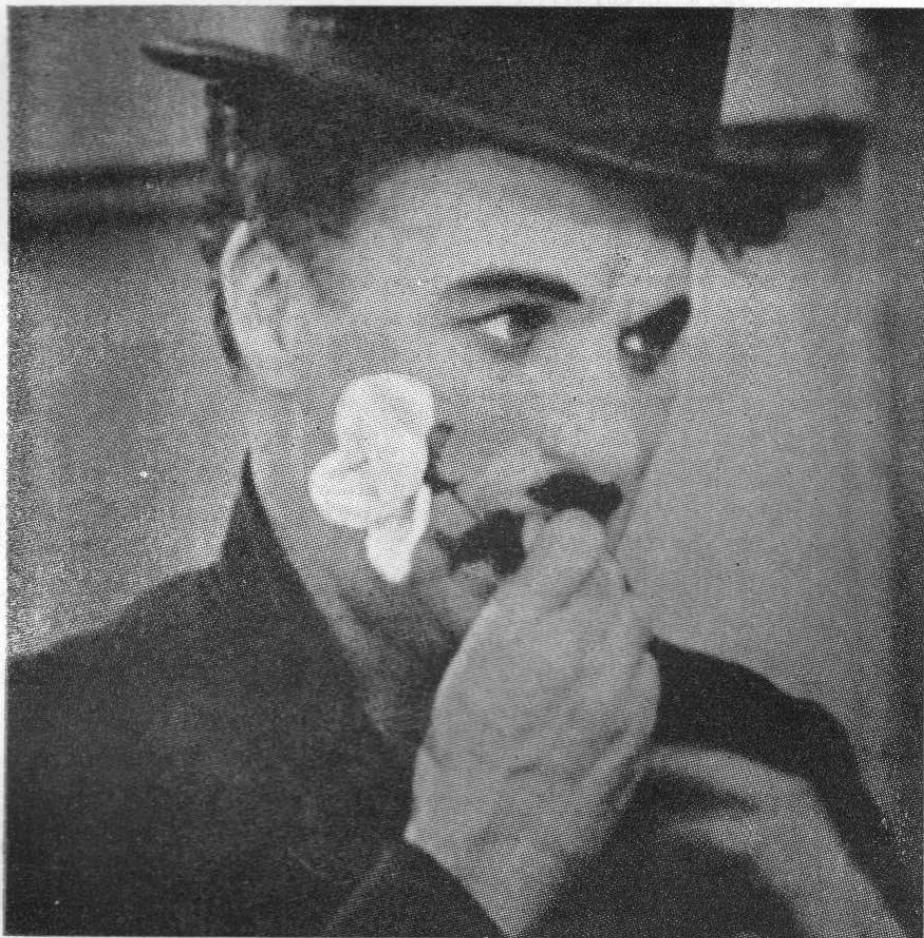


P R E M I E R P L A N

# CHARLES CHAPLIN

---



N° 28



Au numéro 8 de PREMIER PLAN, nous avons donné les éléments d'un premier bilan. Mettons aujourd'hui de nouvelles cartes sur table.

PREMIER PLAN paraît bien avoir gagné la partie. Non seulement sa diffusion et son audience se sont accrues, mais la formule a tenté des commerçants de l'édition, ce qui est bon signe ! Surtout, le nombre de nos amis actifs augmente : en province, à l'étranger, des cinéphiles nous disent qu'ils se retrouvent autour de nos positions et de notre ligne.

C'est ce qui nous a incités, sur le plan théorique, à augmenter désormais PREMIER PLAN d'un « Cahier » en fin de numéro, et sur le plan pratique à transformer le bulletin LE CINÉMA EN FRANCE en une Association qui, sans renoncer à son but initial de vulgariser la décentralisation cinématographique, va nous permettre maintenant d'organiser pour et avec nos amis des projections et des entretiens sur les auteurs de PREMIER PLAN.

Ces films, souvent peu montrés, que nous nous réjouissons de présenter aux cinéphiles, nous comptons donc aussi sur eux pour qu'ils soient une occasion de contacts directs et fructueux. Ainsi, à l'occasion de la sortie du présent numéro CHAPLIN, avons-nous établi un programme « CHARLOT » (connaitions sur demande).

C'est ce qui nous a incités aussi à organiser cet été à Lausanne, du 24 au 31 août, le Deuxième C.I.C.I., qui sera le point de rencontre que beaucoup attendaient. Ce « Congrès International du Cinéma Indépendant » permettra, avec la collaboration de la Cinémathèque Suisse et d'autres organismes et publications cinématographiques de plusieurs pays, de projeter et de discuter une quarantaine de longs métrages, chefs-d'œuvre difficiles ou impossibles à voir en France, ainsi que de nombreux courts-métrages. Nous publierons dans notre prochain numéro toutes les précisions utiles sur l'organisation de cette rencontre. Sous peu, nos abonnés en recevront déjà la programmation détaillée.

Enfin, signalons qu'après la somme de Henri Colpi sur LA MUSIQUE DANS LE FILM, qui vient de paraître, nous avons mis en fabrication le monumental GÉNÉRIQUE GÉNÉRAL DE TOUS LES FILMS FRANÇAIS PARLANTS, de Raymond Chirat. (Prix de souscription 20 F). Comme le premier, cet ouvrage sera indispensable à tout amateur éclairé de cinéma.

La biographie de B. Amengual a paru dans notre n° 25, EISENSTEIN.

Pour l'illustration de ce CHAPLIN, nous remercions la revue IMAGE ET SON dont le n° 100 (Les Films de Chaplin, par Jean Mitry) demeure irremplaçable.

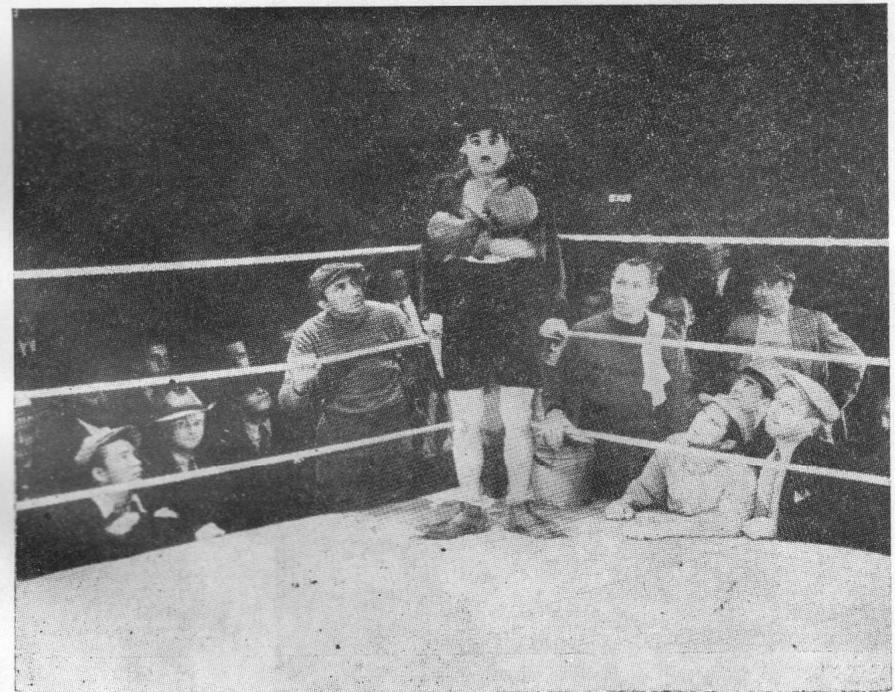
B. A.	5	Chaplin est-il le frère de Charlot ?
		ANTHOLOGIE
		<u>Poèmes</u>
Louis Aragon	47	Charlot sentimental 1920
Vladimir Maïakovski	48	Charlot avait des ailes 1923
Umberto Saba	50	Charlot dans la Ruée vers l'Or 1927
Raphael Alberti	52	Rendez-vous triste de Charlot 1929
Carlos Drummond de Andrade	54	Chant à Chaplin, homme du peuple 1945
Raffaele Carrieri	56	L'hirondelle de Charlot 1952
		<u>Essais</u>
Alberto Spaini	58	Charlot muet parlait-il ? 1926
Jean Prévost	60	Monographie mimique d'un acteur 1929
Poudovkine, Barbaro, Tairof	63	Charlot non-spécifique 1934
Elie Faure	65	Il me fait penser à Shakespeare 1922
René Schwob	68	Contradictions à propos de Charlot 1929
Carlo Levi	73	La mappemonde du dictateur 1944
Alexander Lejtes	85	L'humanisme abstrait de Chaplin 1948
Béla Balázs	93	Le comique cinématographique 1949
Harry A. Grace	96	Les films de Chaplin et les thèmes fondamentaux de la culture américaine 1952
Umberto Barbaro	103	Pourquoi Chaplin est des nôtres 1954
Glauco Viazzi	106	Chaplin et la critique 1955
	110	RAPPEL FILMOGRAPHIQUE



THE KNOCK OUT 1914



THE CHAMPION 1915



## CHAPLIN EST-IL LE FRÈRE DE CHARLOT ?

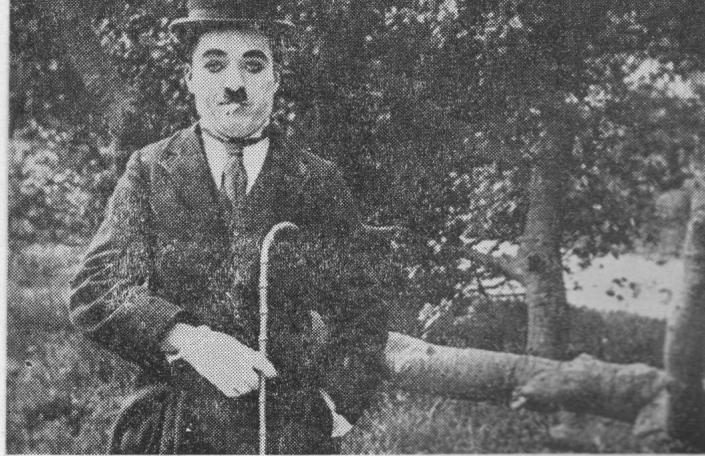
I

Depuis **M. Verdoux**, au moins, une mode s'est installée : celle qui consiste à diminuer Chaplin. Une certaine jeunesse indépendante, irrespectueuse et incroyante, ne connaît pratiquement Charlot qu'à travers les analyses dithyrambiques des histoires de cinéma. Sa méfiance, encore que sans excuse, est assez compréhensible. En revanche, une critique qui refuse aux artistes, et a fortiori aux clowns, le droit de faire de la politique, mais qui, elle, dissimule ses arrière-pensées politiques sous des exigences de pure esthétique, tente d'acclimater en France le dédain, la suspicion, voire la haine, qu'une bonne part des Etats-Unis nourrit à l'égard de Chaplin.

La ré-estimation, nécessaire, des valeurs comiques offusquées par la grandeur de Charlot, est surtout apparue à cette critique comme un moyen commode d'abaisser Chaplin. L'universelle marée de l'abstraction qui a submergé les arts plastiques et gagné la littérature, touche aujourd'hui le cinéma. Et ici comme là, les mêmes causes — politiques — produisent les mêmes effets. En pendant à l'**action-painting**, peinture éminemment pure, à la peinture gestuelle, il fallait un comique purement gestuel : on a trouvé celui de Buster Keaton. À défaut de cinéma non figuratif, voici du moins une comédie abstraite, non-humaniste, « sans référence sociale ni rédemption suspecte » (1) qu'on peut à la rigueur interpréter en termes de métaphysique mais non d'Histoire.

L'isolement de Chaplin en Amérique est une vieille affaire. Les bien-pensants et les bien-pourvus lui reprochent depuis longtemps beaucoup de choses : qu'il n'ait pas fait la guerre de 1914-18 et qu'il ait néanmoins tourné **Charlot Soldat** ; qu'il se soit si souvent attaqué au puritanisme et à l'hypocrisie sociale ; que jusqu'à présent il ait résisté aux

(1) André Martin, *Le Mécano de la Pantomime*, « Cahiers du Cinéma », n° 86, août 1958. Cette minutieuse étude qui a, elle, le mérite de l'honnêteté, représente le plus pénétrant travail qu'on ait fait de définition et de confrontation des deux grands comiques. Quelques-unes de ses affirmations pourtant seraient à rectifier. Martin fait de Chaplin un cinéaste rétrograde parce qu'en centrant son art tout entier autour de lui, il lui a refusé cette inscription cosmique que les contemporains obtenaient presque à tout coup. Nous penserions plutôt que cette mise en scène « centripète », et appelant le gros plan, avançait les exigences du parlant. Et peut-être expliquerait-on, par là aussi, que Chaplin soit la seule gloire du muet qu'on n'ait jamais eu à exhumier.



THE NITELY  
ELOPEMENT 1915



BEHIND  
THE SCREEN 1916



EASY STREET 1917

pressions qui voulaient le faire se naturaliser citoyen américain; qu'il se soit marié quatre fois et toujours avec de toutes jeunes filles; que sa vie sentimentale, souvent orageuse, se soit accompagnée de plus ou moins vifs scandales; qu'il ait dit son mot sur les dictatures, sur le socialisme, sur le second front, sur la guerre d'Espagne, sur le régime capitaliste (« on m'accuse d'être un fauteur de paix », dit Chaplin lui-même); bref, qu'il ait farouchement conservé son indépendance, son franc-agir et son franc-parler. C'est à son non-conformisme qu'on en a. Comme Charlot est la mauvaise conscience de la société bourgeoise, Chaplin est la mauvaise conscience des puissants d'Hollywood. Il est entré dans leur monde — du fait de l'extraordinaire succès artistique et financier qu'il a connu — mais sans devenir quelqu'un de leur monde. C'est ce qu'on ne peut pas lui pardonner.

*Victime ou démon ?*

L'une des plus habiles manières d'accabler Chaplin tout en continuant d'encenser Charlot — le « pur » Charlot — c'est d'avancer la thèse « révolutionnaire » suivante : contrairement à ce qu'on admettait jusqu'ici, Charlot n'est pas une victime de l'ordre social, c'est un ambitieux travaillé d'un désir de toute-puissance, le rêve d'un surhomme.

Charlot s'inscrit, dit Maurice Bessy (1) dans la lignée des Robin des Bois, Don Quichotte, Rodolphe, d'Artagnan, Zorro, Judex, Superman et Tarzan. C'est un paladin valeureux qui réussit dans la plupart de ses entreprises. S'il échoue, c'est qu'il s'est attaqué à l'impossible.

D'autres vont beaucoup plus loin. Le socio-psychologue Raymond de Becker voit en Charlot, à la faveur des étranges ressemblances que celui-ci présente avec le héros d'un mythe indien Winnebago : le Fripon prêcheur (2), rien moins qu'une tentative de divinisation. « Entièrement inconscient de lui-même et d'autrui » le bouffon infantile, incongru et inadapté, veut se changer en dieu sauveur.

Après ces tours de passe-passe, la société est innocente et Chaplin n'est qu'un mauvais esprit. Il est exact que Charlot se jette dans des situations invraisemblables et qu'il y accomplit souvent des prouesses prodigieuses. Mais toutes ses réussites sont provisoires et elles peuvent toutes se réduire à un seul type de comportement : la fuite.

(1) « Monsieur Chaplin ou Le rire dans la nuit », Damase, Paris, 1952.

(2) In De Tom Mix à James Dean ou Le Mythe de l'Homme dans le cinéma américain, Fayard, Paris, 1959.

(Les finales de Charlot sont très transparents de ce point de vue).

La vie qu'on lui propose n'est qu'un immense traquenard; il dépense toute son énergie à s'en échapper. Où est le surhomme là-dedans ? Certes, Charlot pourrait consentir au monde qui lui est donné; il pourrait se résigner à n'être qu'un clochard, un déchet, un kilo, comme on dit à Alger. Mais Charlot vise plus haut. A hauteur d'homme. C'est par là qu'il est héroïque et qu'il impose sa dignité. Il est vrai aussi que du paladin, du chevalier servant, Charlot a plus d'un trait. Mais son esprit chevaleresque ne s'exerce que dans un cadre fort restreint. Bien souvent, il se raccroche désespérément à la tendre héroïne plus qu'elle ne s'accroche à lui. Elle le sauve bien plus qu'il ne la sauve. Dans cette perpétuelle débâcle qu'est la vie pour lui, le seul secours possible Charlot l'attend des jolies femmes, que leur jeunesse et leur beauté semblent normalement destiner à l'affection. Quant au Charlot qui « prêche », nous le verrons bientôt, ayant atteint sa majorité, il n'est plus exactement Charlot.

*Le riche et le pauvre*

Cette théorie de Charlot surhomme est née d'un mal-entendu. Elle confond le destin de Charlot et celui de Chaplin. Or, il existe entre eux une contradiction stupéfiante, que M. Bessy a très bien vue lorsqu'il écrivait : « Pour moi, Charlot est le mythe de la perfection impossible, tandis que Chaplin a dépassé la perfection esthétique ». Ce Charlot, en effet, irrémédiablement bon à rien, inadaptable, sans racines, incapable de dépasser l'instant, de s'engager dans un effort ou une affection de longue durée, solitaire, malchanceux, sans amour, pauvre, toujours exclu et rejeté — il a été conçu par un homme d'une force, d'une habileté, d'une lucidité extraordinaires, qui a bénéficié d'une chance inouïe, qui a connu une réussite foudroyante, qui, devenu parfait gentleman, un vrai dandy, est énormément riche, glorieux, adulé.

Chaplin débute en 1914 à 150 dollars par semaine; en 1915 il en a 1.000; en 1916, 10.000; en 1917, 55.000 — 55.000 dollars par semaine. En 1917, il a 28 ans, il jouit d'une liberté totale dans son œuvre, d'une autorité artistique universelle incontestée et d'une popularité encore jamais égalée dans l'histoire. S'il est quelqu'un qui illustre ce mythe américain de l'ascension fulgurante, du self-

made man, de la libre entreprise et de la libre concurrence, si quelqu'un a trouvé l'Amérique, c'est bien Chaplin. Tandis que Charlot témoigne pour tous ceux que cette libre concurrence écrase, pour ceux qui servent de marchepied aux grands, de matière première aux chefs. Une fois de plus, le faible fait la force du puissant, le misérable nourrit la richesse du riche. Le triomphe de Chaplin a pour condition l'irréremédiable échec de Charlot. Si Chaplin est un conquérant de western, Charlot est la victime de **La Ruée vers l'Or**. Le dénouement de ce dernier film est du reste symbolique : il essaie fragilement de concilier les destins opposés de Charlot et de Chaplin. A la fin du film, Charlot est devenu riche et il épouse celle qu'il aime. Mais pour avoir droit à l'amour, il lui faut ré-endosser sa défroque de pauvre hère.

Il est devenu Chaplin dans son ambiguïté.

Quand on la découvre, cette exploitation du pauvre type Charlot par son « manager » Chaplin, cette relation de maître à esclave, scandalise un peu. Elle évoque vaguement les mœurs de la prostitution, les parasitismes du monde de la boxe. Chaplin évidemment a fini par s'en affliger. A Cocteau qui lui demandait pourquoi il était triste, Chaplin répondit : « C'est que je suis devenu riche en jouant un pauvre ». Remarquons que notre stupéfaction confirme l'originalité ontologique du cinéma. Les peintres abondent, qui ont fait fortune en peignant des infirmes, des cadavres et des mendiants. Quant aux écrivains qui ont « fait » dans la misère, ils ne se comptent plus. Personne n'avait songé à le leur reprocher. Mais avec Charlot tout change. C'est que Charlot est plus qu'un personnage fictif, qu'une image. Par la force de réalisme du cinéma, Charlot est un être vivant. Il existe, dans notre monde, avec l'évidence d'un mythe concret. Chaplin même parle de lui à la troisième personne, comme d'un étranger.

Ce paradoxe de la création chaplinienne peut maintenant nous éclairer. On voit mieux, à présent, de quel côté doivent être cherchées la volonté de puissance, l'ambition d'un destin exceptionnel, la tentation du surhomme ; c'est du côté de Chaplin.

*Un homme seul.*

La prodigieuse réussite de Chaplin ne va pas sans beaucoup d'ombres et de contradictions. Ce qui a toujours frappé les témoins admis dans l'intimité du génial artiste, c'est sa tristesse et, en définitive, sa solitude. « C'est un

être qui dépend totalement de son état d'esprit et il n'est pas besoin de s'en rapporter à cette curieuse affirmation : « J'avais un tel cafard hier soir, que je ne savais plus quoi faire de ma peau », pour s'apercevoir que son humour est teinté de tristesse », écrit Somerset Maugham. Et Robert Florey, qui l'a beaucoup connu, et qui fut co-metteur en scène de **M. Verdoux**, dit : « Son cœur et son esprit sont aujourd'hui dévorés par un insatiable besoin de produire encore un film magistral, que l'on pourrait montrer pendant un siècle. Si ce n'était pour les courts métrages passant à la télévision, Chaplin serait aujourd'hui bien oublié aux Etats-Unis tout au moins. Il est peu connu des jeunes générations, et beaucoup de ceux qui autrefois lui firent fête ne l'aiment plus ». « La sorte d'ostracisme dont il est frappé aujourd'hui aux Etats-Unis (**M. Verdoux**, en grande partie boycotté, n'eut pratiquement pas de carrière commerciale) le remplit d'amertume et son grand espoir, celui d'être anobli et de se voir donner le titre par lui si convoité de **Sir** par le gouvernement anglais — raison pour laquelle sans doute il refusa de devenir citoyen du pays qu'il habite depuis quarante ans — n'a jamais abouti ». « Chaplin a peu d'amis. Il en a eu des quantités. » (Carlyle Robinson).

*Chaplin, le Kid.*

On sait de reste que l'enfance et l'adolescence de Charles Chaplin furent terriblement douloureuses. Une bonne part de ses films est autobiographique. Les décors de Charlot sont les décors où vécut Chaplin enfant et les aventures du **Kid** viennent directement de ces années où, leur père mort, leur mère internée pour troubles mentaux, Charlie et son frère Sidney connurent l'existence des vagabonds, puis l'emprisonnement de l'orphelinat. Cette enfance cruelle, Chaplin s'est plu à l'évoquer et à l'exagérer. C'est ce que Alfred Reeves, impresario de Chaplin, faisait noter à Robert Florey : « Je vous ferai remarquer qu'à l'âge de cinq ans, Charlie travaillait au théâtre avec ses parents. Même modestement payés, ils gagnaient de quoi manger. Vous nous représentez Charlie, vers douze ans, mourant de faim, ne sachant où aller coucher, passant ses nuits sur un banc dans le brouillard de la Tamise. A cet âge Charlie jouait un rôle important dans la pièce « Sherlock Holmes » pour lequel il était fort bien rétribué ». Cette mise au point ne nous gêne pas. Au contraire, elle nous aide à penser que ce qui marqua d'une manière indélébile le jeune Chaplin, ce fut moins la misère physique, maté-

rielle, que sa misère morale. Ce dont il souffrit, dont Charlot souffrira aussi, ce qui selon nous pèsera tout au long de sa vie sur sa conception et ses exigences du bonheur, c'est d'avoir vécu la pauvreté comme une humiliation. Il est des misérables qui ont faim et froid et qui sont seuls. Mais dès que par chance ils trouvent de quoi se chauffer et se nourrir, qu'ils rencontrent quelques semblables, ils cessent de souffrir. Ils se retrouvent heureux. Chaplin, même repu, même à l'abri désormais du besoin, ne pourra pas être heureux. Il a eu honte, on lui a fait honte de sa pauvreté, et c'est là une blessure difficilement guérissable. Il lui en restera toute sa vie un sentiment d'infériorité irréductible. Parce qu'il était pauvre, il était **moins** que les autres, exclu du monde des autres. Les autres, ce sont bien entendu les Bourgeois. C'est ainsi qu'à l'origine des tourments de Chaplin, nous retrouvons la société, comme dans ses films, la société est au commencement des malheurs de Charlot. Toutes les valeurs — la culture, l'élégance, le luxe et même seulement la propreté, le mérite personnel de l'individu, l'amour, la beauté féminine, le divertissement, **la vraie vie** quoi, le bonheur — toutes les valeurs dans notre société bourgeoise, sont conditionnées par l'argent. Sans argent pas de culture, pas d'amour, pas d'élégance, pas de bonheur. Du moins pas de bonheur, pas d'amour tels que la Société et ses Arts les enseignent, les magnifient et les chantent — tels que la Société nous apprend et nous oblige à les souhaiter —. (C'est d'ailleurs là qu'est l'imposture. Aujourd'hui encore, littérature et cinéma, dans les quatre cinquièmes du monde, diffusent comme universel un idéal de vie qui ne se conçoit pas sans argent). Et Chaplin n'a pas assez d'argent. Tout lui sera donc refusé. Faible, timide et infiniment sensible (« Je suis un gars à émotions », avoue-t-il), il va se couper de la vie, du bonheur des autres. Le voici exilé, hors du coup, spectateur et jamais participant. Et d'être condamné, et de s'être condamné à regarder, cela va le conduire à s'exagérer les vertus de ce qui lui est refusé. D'où un redoublement de souffrance. C'est pourquoi l'image-clé de son œuvre reste la vitre, la glace, la transparence d'une séparation. Le plan le plus bouleversant de **La Ruée vers l'Or**, celui qui résume tout le drame de Chaplin et de Charlot, c'est celui où, la nuit de réveillon, Charlot sort de l'ombre et par la fenêtre du **saloon** enfumé constate la joie des autres. Cette glace, elle deviendra vitrine d'une jeune fleuriste qui maintenant voit, dans **Les Lumières**

**de la Ville.** C'est d'elle que parlait Chaplin quand il notait durant son premier voyage à Londres, en 1921 : « Je me trouvais replongé au cœur même de ma jeunesse et pourtant quelque chose m'empêchait d'y être totalement. J'avais l'impression de regarder ma vie de derrière une vitre. Il me fallait briser cet obstacle pour étreindre le véritable but de mon retour à Londres ; mais hélas ! c'était impossible ». Sans le savoir, c'est à cette vitre que les critiques Cotes et Niklaus reviennent lorsqu'ils expliquent la jeunesse déchirée de Chaplin par le « décalage existant entre lui et son existence ». (La formule me paraît lumineuse). Semblables débuts dans la vie, on le conçoit, développèrent en Chaplin l'égotisme, l'instabilité et l'insociabilité. Citons encore des témoignages : « Aux périodes de solitude succédaient des périodes d'intense vie sociale. » Chaplin devenait « un partenaire charmant, spirituel, exubérant, capable de distraire son entourage des heures durant. Il pouvait capter l'intérêt de tous ceux qui l'écoutaient aussi longtemps qu'il le voulait et sans le moindre signe de fatigue. Puis il retombait dans ses abîmes et des jours durant ne voyait ou n'adressait la parole à personne ». Parfois il quittait le studio sans prévenir et vivait dans un découragement sans bornes dont rien ne pouvait le distraire, pas même son travail. « Personne n'ignore plus qu'il rejetait perpétuellement ses amis ou ses maîtresses qui empiétaient d'un peu trop près sur son libre arbitre, mû par une panique si aiguë qu'il était capable de trouver n'importe quel moyen pour provoquer la rupture ». Son ingratitude, ses revirements, son indifférence soudaine à l'endroit de ce qui la veille encore l'occupait, sa cruauté apparemment inconsciente, sont aussi bien connus. Ses plus fidèles collaborateurs furent liquidés souvent sans ménagements ; ses plus précieux interprètes ou auxiliaires renvoyés parfois au milieu même du tournage d'un film. Un trait de son histoire me plaît beaucoup. Il remonte à l'époque de ses débuts. La troupe Karno voguait vers l'Amérique. Chaplin morose, à son ordinaire, ruminait dans son coin. Même solitude à son entrée aux studios de la Keystone. Pendant plusieurs jours nul ne lui adressa la parole. Ses premiers essais se firent au milieu de l'indifférence ou de l'hostilité de son entourage. Mais la grande vedette de la Keystone était Mabel Normand. Elle témoigne quelque sympathie à Chaplin. Elle l'aide. Chaplin ne quitte plus sa loge et s'épanouit. Le voici qui mousse, qui s'exalte comme le lait bout. Il parle, il parle, discute

des heures, sur tout et sur rien, il brille, il s'impose ; tout le personnel du studio fait cercle autour de lui (ajoutons que la loge de Mabel contient le seul poêle du studio) mais Chaplin ne s'adresse qu'à Mabel. C'est pour elle qu'il se met en frais. Pensez maintenant à la métamorphose qui transfigure Charlot sitôt qu'il rencontre le sourire d'une jeune fille, aux prodiges qu'alors — fût-ce avec maladresse — il sait accomplir.

*La Puissance et la Gloire.*

Cette enfance humiliée de Chaplin, cette adolescence durant laquelle il eut tout le temps de remâcher ses frustrations, son infériorité sociale vécue, ressentie comme infériorité individuelle, et le loisir — par un phénomène fort courant — de parfaire son isolement à mesure qu'il en prenait davantage conscience, cette jeunesse brimée devait inévitablement déclencher, dès qu'il aurait quelques pouvoirs, une volonté de revanche, la recherche obstinée d'une compensation et l'exploration, l'essai de tous les types de réussites dont il avait été privé. Un proverbe, qui n'a pas attendu la psychanalyse, dit bien que les folies que l'on n'a pas faites jeune, on les commet devenu vieux. Conquêtes féminines, succès sociaux, amours, mondanités, divertissements élégants, vont illustrer dans la vie de Chaplin cette poursuite d'une revanche sur sa jeunesse manquée et triste, sur la société — et plus particulièrement la haute — qui fut responsable de ses déboires passés. Le malheur, c'est que très probablement le temps perdu ne se rattrape jamais et que, très probablement encore, la maturité n'est pas faite pour recommencer la jeunesse, seulement pour la prolonger et l'épanouir. Ce souci d'un règlement de comptes, de compensation, de victoire éclatante et décisive, la nécessité de toujours dominer le sentiment tenace d'une inadaptation, ont donné à toute la vie de Chaplin une ligne fort bien marquée qui autorise les références, déjà avancées par la critique, à une volonté de puissance, à l'affirmation d'une supériorité, d'une sur-humanité incontestables. Très vraisemblablement, il a fait longtemps — ce souci — l'échec intime de cette vie. Donnons maintenant, un peu au hasard, quelques traits manifestes de cet esprit de revanche, de ce rêve de grandeur.

Quand Chaplin avec la troupe Karno entre en rade de New York, il reprend le défi que le Rastignac de Balzac lançait à Paris. Levant le bras pour saluer la ville, il

s'écrie avec emphase : « Amérique tiens-toi bien, je viens te conquérir. »

Dès que sa gloire lui en offrira les moyens, on le sent acharné à se faire reconnaître, à se voir agréé par les grands du monde bourgeois, par l'aristocratie anglaise. Autodidacte — à 12 ans Chaplin était encore illettré —, il lui faut l'admiration des représentants autorisés de l'intelligence mondiale. A son usage personnel, entre deux Charlot, il tourne des scènes où il figure en dandy, mondain, élégant, racé. Cette image élégante, dominatrice et virtuose de lui-même, elle passera d'ailleurs dans son œuvre avec **M. Verdoux**. Incarner les destins hors-série est une ambition qui l'a longtemps travaillé. Il a rêvé d'être Hamlet, Napoléon, Jésus-Christ. Il se sentait au demeurant de taille à donner d'eux une image qui leur rendrait leur éblouissante vérité-Napoléon comme le Christ étant, selon lui, deux grands solitaires encore de nos jours radicalement incompris. Des photos montrent Chaplin en empereur romantique et accablé. Il n'est pas, du reste, tout à fait gratuit d'estimer que, plus ou moins dénaturés, ces deux « héros » ont déjà été incarnés par Chaplin, Napoléon dans **Le Dictateur**, Christ dans ce **M. Verdoux** innocent en définitive et que la société met à mort pour sa sauvegarde ; Verdoux qui, sereinement, consent à mourir pour ouvrir les yeux du monde, qui est dans le secret de Dieu comme le Fils avec le Père : « Mon conflit n'est pas avec Dieu, mais avec les Hommes ». « Nous nous retrouverons » — et qui comme Christ incarne un paradoxe irréductible.

Le goût que Chaplin manifestera toujours pour l'autorité (Robinson raconte que les ouvriers du studio de la « Mutual », à son arrivée, devaient former une haie d'honneur, figés au garde-à-vous) a inspiré au critique américain Hugh Kingsmill un curieux parallèle entre Chaplin et Hitler : « Tous deux sont nés le même mois de la même année (avril 1889) dans une même misère obscure. Ils devaient connaître des destins parallèles tout en poursuivant deux buts différents. L'un était mené par la haine, l'autre par la compassion et tous deux parvinrent à une notoriété universelle. Hitler exerça sa puissance pour détruire le monde, Chaplin ayant déjà conquis l'univers, s'acharna à détruire les prétentions de l'autre petit homme, son rival ». Dans une improvisation fort brillante, paradoxale à son accoutumée, mais cependant non dépourvue de profondeur, André Bazin soutint un

jour que le **Dictateur** était le fruit d'une revanche logique de Charlot sur Hitler, Hitler qui avait voulu rayer du monde le peuple d'Israël dont Chaplin est un enfant, Hitler qui avait fait un si mauvais usage de la moustache, de la silhouette et de la gloire universelle de Charlot qu'il avait usurpées. Paradoxe assez plaisant qui donne cependant son plein jour aux doubles rôles du barbier et du tyran, incarnés par Chaplin dans **Le Dictateur**, à leur dissociation puis à leur confusion finale. Chaplin sut voir, au demeurant, « que l'appétit de pouvoir du dictateur provenait de sa certitude d'en manquer totalement, ce qui l'avait conduit à la mégalomanie ». Ce trait d'une lucidité si grande, confirma-t-il Chaplin dans sa supériorité personnelle ou lui ouvrit-il un jour amer sur son propre cas ?

*Théâtre privé*

La mégalomanie de Chaplin, c'est plutôt dans une recherche de l'attitude théâtrale, de l'événement emphatique ou mystificateur, qu'elle s'est exprimée. Plusieurs anecdotes seraient à rappeler ici. Encore faut-il tenir compte que, venant d'un comédien aussi pur, aussi génial que Chaplin, sa comédie dans le privé doit forcément entretenir nombre de liens authentiques avec sa nature sincère. Je pense au récit que Robinson donne du « blasphème de la mort » lors du second voyage à Londres (p. 86-87), à la connaissance que Chaplin feignait de posséder du français, du japonais (Cotes-Niklaus, p. 115) ou du russe (Florey, p. 177). Voici ces « comédies » :

« Nous étions tous réunis dans la demeure d'Edward Knoblock, dans un immeuble historique d'Albany. Le plafond du grand salon se trouvait au moins à vingt pieds du sol. D'immenses fenêtres ornées de riches tentures surplombaient Piccadilly. Partout, des fauteuils confortables, des divans tentateurs, d'épais tapis de haute valeur. Une douce chaleur rayonnait d'un grand feu de houille tandis qu'au dehors la pluie tombait à verse, traversée d'éclairs et de coups de tonnerre. C'était un autre décor et l'humeur de Chaplin n'était plus la même. Comme toujours, c'était sur Chaplin que roulait la conversation. Tom Geraghty, toujours aussi sentimental et épris de discussion, défendait sa thèse favorite : il voulait bel et bien engager Chaplin à se suicider !

— Quelle fin magnifique ! s'exclamait-il avec ferveur. Quel drame, si vous pouviez au moins mourir ce soir !

Sa voix vibrat. Il était certainement sincère. Il entendait par là que le génie de Chaplin se trouvait alors à son apogée et qu'il lui était impossible d'atteindre à l'avenir un succès plus grand que celui qu'il avait déjà obtenu.

Chaplin y répondait par sa tirade habituelle : une attaque blasphématoire contre le christianisme qu'il ridiculisait. Il défia outrageusement le Seigneur ; Geraghty, qui était un catholique convaincu, en frémit. Comme pour relever le défi, un formidable coup de tonnerre ébranla soudain la maison. D'aveuglants éclairs se succédaient sans interruption.

Chaplin se trouvait dans son élément. Familiarisé comme je l'étais avec son caractère, je savais qu'il jouait la comédie mais jamais je ne l'avais vu donner une représentation aussi remarquable. Je savais aussi qu'Edward Knoblock et Geraghty étaient complètement dupes de cette extraordinaire bouffonnerie.

Soudain Chaplin se leva et, traversant la pièce, il écarta brusquement les rideaux ; puis, se plaçant devant la fenêtre, nous tournant le dos, il tendit le poing au ciel dans un geste de provocation :

— Je te défie ! hurla-t-il, je te défie !

Au même instant, la foudre parut traverser la fenêtre fermée et presque immédiatement un formidable coup de tonnerre retentit. Chaplin eut un mouvement de recul et tomba raide sur le plancher. On n'aurait pas fait mieux au théâtre.

Donald Crisp me regarda en clignant de l'œil. Il connaissait le truc. Mais Geraghty et Knoblock contemplaient le corps inerte, comme pétrifiés. Immobiles sur leurs chaises, ils n'osaient ouvrir la bouche, car Dieu venait de parler !

Avec l'aide de Crisp, je transportai Chaplin dans une pièce voisine. Un peu plus tard, sur un geste d'approbation de Chaplin, je bondis dans le salon et commençai à réclamer éperdument un docteur par téléphone, en ayant bien soin d'ailleurs de garder le doigt sur le crochet du récepteur pour ne pas être branché.

Crisp apparut alors dans l'encadrement de la porte et m'ordonna gravement de cesser.

— Il est mort, ajouta-t-il simplement.

Geraghty se leva lentement. Nous le vîmes traverser la pièce et se diriger vers une fenêtre. Nous n'eûmes que le temps de bondir sur lui et de le saisir pour l'empêcher de se jeter dans la cour à deux étages au-dessous. »

(Carlyle T. Robinson : « La vérité sur Charlie Chaplin ». Sté Parisienne d'Édition, 1933).

« A l'issue d'un déjeuner dans le sud de la France, Chaplin joua une petite scène de sa composition, en français. Il tenait trois rôles : la femme, le mari, l'amant, et tous trois semblaient parler un français parfait et même recherché, à tel point que tous les Français présents étaient étonnés de ses connaissances linguistiques. Il décida ensuite de jouer, toujours à lui tout seul, des scènes du théâtre japonais, théâtre qu'il admirait profondément, affirmant que les Japonais fidèles aux modes d'expression traditionnels étaient les meilleurs acteurs du monde. Il présenta ces scènes en parlant ce qui voulait être du japonais et c'est alors que ceux qui le regardaient s'aperçurent qu'il ne connaissait pas un traître mot de français, ni de japonais. Il est intéressant de noter à propos de cette plaisanterie spontanée dans le cadre de sa vie privée, que dans le film qu'il devait faire à son retour aux États-Unis, **Les Temps modernes**, on trouve une séquence fort drôle où l'on voit Charlot, le maître d'hôtel, obligé de remplacer au pied levé une troupe donnant des représentations dans le cabaret. Charlot baragouinait une chanson en charabia et l'on aurait juré du français. »

(Je laisse aux auteurs la responsabilité de cette dernière affirmation).

(Peter Cotes et Thelma Niklaus : « Charlot ». Nouvelles Editions de Paris, 1951).

« Il y a quelques années, Chaplin passait dans sa salle de projection tous ses **First National**, devant un célèbre auteur russe qui ne les avait jamais vus. Comme ces huit films représentent 25 bobines et une durée de projection de près de quatre heures, Chaplin, qui avait autre chose à faire, me laissa en compagnie de ce Monsieur qui ne parlait que le russe. Une fois de plus, je revis, pour ma plus grande joie, ces huit classiques et, à la fin du spectacle, Chaplin qui, lui, ne parle pas un mot de russe, « eut une conversation de deux heures avec son invité ». Incapables, l'un et l'autre, de prononcer un mot dans des langues pour eux incompréhensibles, ils se comprirent cependant très bien ! J'en demeurai médusé. Chaplin émettait de petits sons, faisait des gestes et des variations d'expression, souriait, riait, fabriquait des mots dans une langue inconnue et son interlocuteur répondait de la

même façon. Ils s'entendaient très bien, et paraissait enchantés l'un de l'autre. Après le départ du visiteur, Chaplin me dit très sérieusement : « Quelle langue difficile que le russe ! »

(Maurice Bessy et Robert Florey : « Monsieur Chaplin ou le Rire dans la nuit », Jacques Damase, 1952).

*Citizen Chaplin*

Mais c'est dans le domaine affectif que s'illustrent tout particulièrement les conflits de conscience - sentiment d'infériorité - toute-puissance, que Chaplin doit à sa jeunesse inquiète. Son instabilité est ici légendaire. Elle atteint parfois une bouleversante cruauté. Ainsi à Londres, en 1930, Chaplin était allé visiter l'institution Hanwel, pensionnat pour enfants pauvres et orphelins où il avait vécu plusieurs mois. Il en revint bouleversé, décida d'offrir à l'institution un appareil de projection, des films, des jouets et des bonbons pour les deux cents enfants pensionnaires. Le lendemain, à l'heure prévue pour la visite, Chaplin était introuvable. Robinson le dénicha enfin, prenant le thé avec Lady Astor, Bernard Shaw et l'aviatrice Amy Johnson. Malgré toute l'insistance de son secrétaire, il refusa absolument de venir. Et Robinson, reçu par la fanfare des orphelins et les pauvres du quartier qui brandissaient des drapeaux, put mesurer l'étendue de leur déception.

Quant aux femmes, légitimes et non, surtout non, que Chaplin a aimées, auréolées souvent d'un puéril romantisme de midinette, puis rejetées, elles ne se comptent pas. Il est indispensable de rappeler ici que son premier amour Hetty Kelly — la femme de ses rêves au temps où il était acteur de music-hall — le repoussa, repoussa même une demande officielle en mariage. « Elle ne me prenait pas au sérieux », raconte Chaplin, qui ajoute : « Je me souviens lui avoir dit : vous le regretterez Hetty, il est possible qu'un jour je devienne célèbre. » Pourquoi le gag le plus déchirant des films de Charlot, celui où Charlot prend pour lui un sourire féminin destiné à un autre, ne viendrait-il pas de ce premier échec ? Que ce soit l'image idéale de sa mère — comme le veut la psychanalyse — mère à laquelle il fut très attaché et qu'il perdit très tôt car elle sombra dans la déraison (elle mourut pendant **Les Lumières de la Ville** sans jamais avoir connu l'extraordinaire triomphe de son fils) que ce soit l'image de

Hetty, morte en 1919 — il est manifeste que dans toutes ses aventures amoureuses Chaplin poursuivait un absolu féminin que naturellement il ne put trouver nulle part. La vie de Chaplin illustre à merveille l'explication que les psychologues donnent du phénomène Don Juan. J'ai déjà eu l'occasion ailleurs de souligner la lumineuse transparence que revêt la transposition cinématographique du don-juanisme chaplinien. Dans tous les films où joue Edna Purviance, Charlot aspire à aimer (l'union stable n'a pas le temps ou la possibilité de se développer) une jeune fille : toujours différente (puisqu'il ne la connaît pas) et toujours la même. Son affection pour les toutes jeunes filles, infirmes ou abandonnées (Virginia Cherrill des **Lumières de la Ville**, Paulette Goddard des **Temps modernes**, Marilyn Nasch de **M. Verdoux**, Claire Bloom de **Limelight**) par rapport auxquelles il reste supérieur, protecteur, n'est pas non plus un thème accidentel dans son œuvre. A partir de **La Ruée vers l'or**, presque chaque film voit une partenaire nouvelle. La femme de son amour est aussi celle de son film. **M. Verdoux** symboliquement confirme encore cette « impuissance à aimer » de Chaplin, cet héritage infantile. Car si avec Bazin on peut voir en **M. Verdoux** la revanche allégorique que Chaplin prend sur ses épouses légitimes, coupables d'avoir trahi l'idéal d'Edna Purviance (ou de Hetty) qu'un temps elles représentèrent, on peut y voir aussi, la consommation don-juanesque que Chaplin fit des femmes, les tuant — en réalité les rejetant plus ou moins violemment de sa vie et de son univers personnel — une fois qu'il les avait vidées de leur valeur — dans le film, de leur argent — c'est-à-dire après leur avoir enlevé tout leur mystère, tout leur charme, leur virginité physique ou spirituelle, leur nouveauté.

Ce portrait d'un Chaplin privé brossé à grands traits, nous pouvons maintenant penser au **Citoyen Kane**, à cet homme également riche et célèbre, également doué et chanceux, qui ayant manqué sa jeunesse mais réussi sa carrière sociale, avait conquis sa place dans le grand monde, avait aimé plusieurs femmes, avait connu le goût de la puissance et en définitive avait raté sa vie. Lui aussi, voulait qu'on l'aime mais n'avait pas d'amour à donner. Lui aussi s'aimait bien. Si je rapproche ce destin imaginaire d'un magnat de la presse (encore ne sommes-nous pas assurés que **Kane** ne préfigure un Orson Welles à vieillir) de la destinée chaplinienne, ce n'est pas par un vain goût de la comparaison. C'est que le même type de

triomphe, d'affirmation personnelle, la même échelle de valeurs, le même mécanisme d'ascension, leur ont été à tous deux proposés par la même société capitaliste et bourgeoise dont l'individualisme constitue toute l'âme. Peu d'amour vrai, pas d'amitié du tout, aucune communion véritable, aucune solidarité concrète, peu d'engagement et alors hautain, tranchant, doctoral, dans une œuvre collective, aucun dépassement — sauf pour ce qui regarde Chaplin, celui de l'universalité de l'art. On peut rêver sur le destin qu'eussent pu connaître un Chaplin ou un Kane dans un autre contexte social ou moral. On peut se dire aussi, et c'est le revers de la médaille, que sans son mal et son échec, Chaplin ne nous aurait jamais apporté Charlot.

*Le prix de la « libre » concurrence*

Il est possible que si Chaplin finalement manque sa vie et termine ses jours dans la solitude, l'amertume et l'oubli, ce soit pour avoir voulu vivre comme Charlot (ou comme Kane), c'est-à-dire pour avoir tenté d'asseoir sa réussite sur l'échec des autres, pour avoir tenté de s'affirmer contre les autres. Ne voyons là aucune condamnation — ni de Charlot ni de Chaplin — sinon celle de la société capitaliste, responsable de leur morale, de leur « situation » et de leur enfance. Or, Charlot — et sans doute Chaplin — n'étaient pas faits pour écraser les autres et s'élever en montant sur eux. La parabole de Charlot est fort claire là-dessus. Le premier film de Charlot c'est **Pour gagner sa vie** (1914) : un Charlot féroce — toute la publicité du temps insistait d'ailleurs sur la férocité de Charlot — pour gagner sa vie et même un peu plus, vole, trompe, escroque, ravit à son camarade de travail ses reportages et jusqu'à sa fiancée. Le dernier film publié (en 1952) de Chaplin est **M. Verdoux** (1947) où, pour gagner sa vie, Verdoux ment, séduit, tue et vole. Au milieu de la courbe, formant comme un pont entre ces deux extrêmes, je vois **Jour de paye** (1922) et tout particulièrement un gag, celui du dernier tramway. La foule — selon les lois de la jungle et de la libre entreprise — prend d'assaut le tramway. Charlot, rejeté au cours de toutes ses précédentes tentatives, bondit cette fois sur les dos, marche sur les crânes, entre dans le véhicule le premier. Seulement, par un jeu de compensation purement mécanique, il se voit propulsé jusqu'à l'autre bout par la masse des occupants et, finalement, la poussée du dernier arrivant, rigoureusement trans-

mise par tout le contenu humain du tramway, éjecte Charlot qui se cramponnait désespérément à l'autre porte, sur l'avant (1). Humain, trop humain, Charlot n'est pas fait pour jouer la règle du jeu capitaliste, ni Verdoux pour plagier, fût-ce en petit, les marchands de canons. Chaplin non plus, très vraisemblablement et c'est pourquoi, à travers sa réussite temporelle, nous pressentons comme un échec.

*Charlot, « chiffre » de Chaplin*

Ainsi, par delà les apparences, Charlot et Chaplin se rejoignent-ils. Charlot apparaît comme la vérité de Chaplin, insoupçonnée longtemps, anticipée peut-être, mais profonde. L'inadaptation de Chaplin aux normes de ce monde social, la plaie inguérie de son enfance (« Je suis comme un homme qui serait hanté par un esprit, l'esprit de la pauvreté, l'esprit de la privation »), ses déboires affectifs, les haines obstinées que l'Amérique dirigeante lui a vouées, sa solitude, sa terreur de se voir attaché, de perdre une « disponibilité » quasi gidienne, sont finalement les caractères mêmes du vagabond sentimental. Charlot est comme le chiffre de Chaplin, son double glorieux, plus pur et plus vrai et plus durable que lui, comme est selon la théologie catholique, le corps glorieux au regard du corps mortel. Plus vrai et plus lucide aussi, car Charlot dégonfle impitoyablement toutes les machines sociales, tous les mirages mondains, auxquels Chaplin a parfois la faiblesse de croire encore. Et la phrase de Luigi Chiarini prend ainsi toute son acuité : « Charlot est en mesure de donner à Chaplin des leçons non seulement d'esthétique mais même de morale. »

Le malheur, je l'ai déjà dit, c'est qu'on peut fort bien entendre ces leçons et n'être plus en mesure d'en tirer

(1) Ce détail du dernier arrivé est lui-même lourd de sens, et d'une évidence exemplaire. Le soleil capitaliste ne peut pas briller pour tout le monde et le dernier voyageur n'aura de place que s'il ravit la sienne au premier.

On pourrait encore, il est vrai, vouloir retrouver derrière ce gag la parabole évangélique des premiers qui seront derniers. Mais outre que dans ce cas précis le premier, c'était paradoxalement Charlot, la parabole convient trop bien au destin de Charlot pour ne pas nous donner quelque mauvaise conscience. D'une part, grâce à sa misère (Felix culpa), le dernier : Charlot deviendra le premier : Chaplin. D'autre part, en quelques endroits de ses films (par exemple dans *L'Usurier*), on voit Charlot jouer de sa faiblesse et de son malheur pour gagner quelque privilège immédiat sur les forts. Vue sous ce jour, la parabole serait davantage l'instrument d'une double mystification (du pauvre par la Société et de la Société par le pauvre), que la promesse d'une rédemption.

profit. L'exemple de Charlot atteste — et la vie de Chaplin semble avoir vérifié — que personne ne se sauvera seul ; que sans amour, sans solidarité, sans communion, il n'est point de réussite authentique ; que l'individualisme exacerbé sur lequel notre monde se fonde, est une voie sans issue. Comme l'aventure de Charlot, le destin de Chaplin finalement accuse notre Société sans amour.

On a remarqué que le rêve intervient parfois dans les aventures de Charlot. Ce sont alors d'extraordinaires moments, d'une grande exactitude psychologique. (Le bouquet de **Charlot à la banque**, le paradis du **Gosse**, la danse d'une **Idylle aux champs**, le réveillon de **La Ruée**). Ce sont aussi des tentations d'évasion et Chaplin tire toujours brutalement Charlot de ses songes. Si Charlot n'a plus les pieds sur terre, il est perdu. Et cependant on peut dire que Charlot rêve sa vie plutôt qu'il ne l'accomplit. Toutes ses aventures ne sont qu'un immense rêve de compensation. Charlot misérable, nu et traqué, s'invente une existence dans laquelle il aura sa revanche. C'est dans ce grand mythe qu'il devient cette sorte de bille huilée qui échappe sitôt qu'on croit la tenir, ce démon finalement plus fort que tout et que tous, ce sur-adapté narquois, supérieur parce que, inadapté, il ne joue pas le jeu des autres, ce mystificateur (**M. Verdoux**) qui bafoue les autorités et la société, n'épargnant que les jolies et jeunes femmes. « Tel est Charlot, écrit excellemment Maurice Bessy, personnage de notre rêve et de son propre rêve, inséré dans notre vie à la manière d'une surimpression. Nul plus que lui ne donne son vrai sens à cet art de fantômes qu'est le cinématographe, par la facilité qu'il apporte à faire partie de la réalité et à s'en escamoter ». La vie de Charlot est le rêve d'un Charlot endormi et d'un Chaplin éveillé. D'ailleurs, dès 1917, dès que Chaplin triomphe, Charlot commence à échouer. Ainsi se rapprochent-ils l'un de l'autre, arrivent-ils à se confondre sur le plan sentimental. Le vrai rêve compensateur de Chaplin, c'est Charlot. La vraie revanche de Chaplin sur la Société, c'est Charlot. Mais parce qu'il compte parmi les créateurs les plus grands, son rêve n'a pas été qu'une délectation morose et stérile. Il a aidé l'humanité humiliée à maintenir et à espérer.

Ce n'est que dans le domaine de l'art que les rêves paient.

## II

Telles étaient les réflexions désenchantées que pouvaient susciter l'œuvre et la vie de Chaplin, encore en 1952.

Quand arrivèrent **Les feux de la Rampe** (1953), quand vint **Un Roi à New York** (1957).

Chaplin avait épousé Oona O'Neill, de trente-six ans plus jeune que lui. Leur union, miraculeusement, durait depuis quatorze ans.

Et pour la première fois, nous pûmes voir sur l'écran, un Chaplin qui ne se confondait plus avec Charlot, — fût-ce avec un Charlot à rebours comme M. Verdoux, — dans un personnage dont la vie ne décalquait plus rigoureusement celle de Chaplin : Calvéro se jugeait trop vieux pour accepter l'amour et le mariage que lui offrait la jeune Terry, puis il mourait. Chaplin plus vivant que jamais (**La Vie commence à soixante ans** — à Robert Florey) se disposait à être père une sixième fois. Le roi Shahdow **allait en Amérique** et n'exploitant plus personne, — pas même le système D. — il s'y faisait gruger, menacer, expulser.

Que s'était-il donc passé ?

*Si le grain ne meurt...*

1929. **M. Verdoux** est ruiné par le « jeudi noir » de Wall-Street. Il meurt en 1937, à la veille des effroyables hécatombes de la Deuxième guerre mondiale. Mais durant ces huit années, avant de se livrer lui-même à la justice — consciencieusement et comme pour faire un exemple — il aura chèrement défendu sa peau et, une fois pris, sa cause. Mouton devenu loup, l'accusé est l'accusateur.

1938. La crise économique a couvé en son sein les fascismes. C'est l'Anschluss. Le petit barbier juif de Tasmanie qui, extraordinairement, ressemble au **Grand Dictateur**, échappe à ses persécuteurs, fuit en Autriche, dénonce jusque dans un meeting officiel la barbarie nazie et appelle tous les hommes libres à la résistance. Qu'il ait été entendu, l'histoire l'a confirmé.

Ainsi Charlot — ces deux fois du moins — a-t-il cessé de toujours perdre, de subir. Et Chaplin ?

1929. Le même « jeudi noir » (qui va métamorphoser Verdoux), puis l'invention du parlant qui en est une conséquence indirecte, menacent d'emporter l'**United Artists** — et Chaplin avec elle — dans la débâcle générale.

1940. La Commission des Activités non-Américaines met Chaplin en cause, le forçant à interrompre **Le Dictateur**.

1947. **M. Verdoux** — boycotté — est un échec total, tant auprès du public que de la critique.

La courbe de chaque destin, on le voit, s'est inversée. Maintenant que Charlot oublie de perdre, Chaplin, pour s'être voulu un créateur authentiquement engagé dans son siècle, a cessé de gagner.

*Des idoles de la production aux idoles de la consommation*

C'est encore à la crise de 1929 que les sociologues américains font remonter le passage, intervenu dans la culture des masses, des idoles de la production aux idoles de la consommation. « Quand le problème devint celui de la consommation des produits plutôt que celui de leur production, au moment aussi où l'arbitraire et le chaos du capitalisme devinrent évidents à l'homme de la masse » (1) les héros sérieux — personnages éminents, autodidactes, artistes et créateurs de tout genre — firent place aux amuseurs et aux héros chanceux dont la réussite ne dépendait plus ni du travail, ni de la conscience, ni de la vertu, mais seulement du sort. L'argument double : « Ça aurait pu être moi », « rien n'est sûr, à quoi bon lutter », véhiculé par la « culture de consommation », réduit depuis lors les foules à la passivité. « Au lieu de **donneurs**, nous nous trouvons en face de **preneurs** ». (1)

C'est un des plus beaux paradoxes de l'œuvre de Chaplin, qu'à partir de ce point crucial, qui est marqué en elle par **Les Temps Modernes** (1935), le personnage de Charlot, toujours allant à contre-courant, soit passé du statut négatif d'idole de consommation au rôle positif d'**idole de production**. Quand sonne l'heure du désarroi économique et spirituel, Charlot trouve en lui la force lucide, la conscience sociale et l'héroïsme politique qui lui avaient manqué jusqu'alors et qui vont désormais faire si cruellement défaut à ses contemporains.

Lui qui s'était toujours tenu en dehors de l'Histoire va s'y plonger d'un seul coup. Lui qu'avait dominé avec tant d'implacable évidence « le triple déterminisme de la faim, du sexe et de la classe : Marx, Freud et Pavlov. » (2) et dont tout le talent, lors même qu'il tenait du prodige, ne fut jamais qu'un instinct de conservation acculé au génie,

(1) Dwight Macdonald, Culture de Masse, in « Diogène », no 3, juillet 1953.

(2) Claude-Edmonde Magny, Roman américain et cinéma, in « Poésie 45 », no 24.

voilà qu'il découvre la **liberté** concrète des hommes dans la société concrète.

*La peur de l'histoire*

« La littérature du 19<sup>e</sup> siècle était une littérature de héros ou d'individus qui aspiraient à le devenir. La littérature du 20<sup>e</sup> siècle devint un art de personnages qui refusent l'héroïsme, qui ne veulent plus que sauver leur peau coûte que coûte et conserver leur petit bonheur individuel. Mais la lutte pour « le beef-steack » exige d'eux des efforts véritablement « héroïques », car l'histoire, plus forte qu'eux, ne leur accorde pas de désert. (...) Cette fuite du héros contemporain n'est pas du tout un refus de la réalité, au contraire elle vise à défendre la réalité « personnelle », la maison personnelle, du héros, contre les abstractions du destin, à travers lesquelles le processus historique s'impose à l'homme d'occident. »

Ainsi parle Bleiman qui dresse évidemment là un portrait de Charlot, (1) la littérature ayant donné le ton à tous les autres arts de cette première moitié du siècle. Notre auteur souligne combien la bataille pour son « salut personnel » de l'individu égoïstement solitaire, peut exiger parfois de ténacité, de douleurs, d'acharnement disproportionnés, assumer des dimensions dérisoirement titanesques.

« Le héros de la tragédie antique luttait contre le destin au nom d'un idéal historique, de perspectives noblement humaines, et sa mort était toujours la conséquence de cette lutte grandiose. Le héros moderne succombe en combattant pour conserver une existence misérable, au nom d'un idéal mesquin et, au bout du compte, pour une conception mesquine de cet idéal. » (1)

Charlot est la figure parfaite de « l'anti-héros » de notre siècle, qui souffre, combat, endure, accomplit des miracles qu'on se laisserait volontiers aller à qualifier d'héroïques si, précisément, l'héroïsme proprement dit dans sa double dimension : idéologique et collective, ne lui était pas étranger.

« *Charlie-le-Gosse* » et « *Charlie-le-Grand* »

« L'optimisme et la solidarité humaine existent bien dans la conscience de Chaplin mais ils n'existent pas dans le monde de Charlot ». (2) Conscient de ce divorce, Chaplin

(1) *L'image du pauvre hère*, in « Charles Spencer Chaplin », Gozkinozdat, Moscou 1945.

(2) Umberto Barbaro, *Pourquoi Chaplin est des nôtres*, cf. page 103.

décida, sous la pression de l'histoire, de les y introduire, quitte à se mettre lui-même, en personne, aux côtés de Charlot.

On mesure mieux, rétrospectivement, l'énormité du risque, tant politique qu'artistique, et la portée de l'engagement qu'avec un courage tranquille, Chaplin réalisant **Le Dictateur**, se résolut à assumer. Tout son avenir d'homme et d'artiste allait être désormais commandé par cet engagement.

On mesure mieux, aussi, la tragédie s'étant éloignée, la bouleversante richesse et la complexe nouveauté de ce film, en apparence si désuet.

Le plus admirable, et le signe de son haut degré de maturité dans l'œuvre de Chaplin, est la manière absolument saisissante dont ce film conserve tous les thèmes et les gags et les ressources poétiques de Charlot mais en leur donnant cette fois un contexte, des motivations, des ressorts sociaux et politiques précisément définis : ceux de l'Allemagne nazie. L'art de Chaplin était allégorique ; il se dépasse et se fait **réaliste**. Charlot n'est plus un cas singulier qu'une élection métaphysique a condamné à l'inadaptation. Il revient de quinze années d'amnésie. Pareil au héros de **Un débris de l'Empire**, il se comporte dans une société déchirée et inhumaine comme il faisait dans son paisible univers petit-bourgeois d'avant 1914. Il n'est plus a-social, exclu et traqué par fatalité, pureté angélique, ou prédestination, mais parce qu'il est juif. Le flic, dont l'omniprésence et l'acharnement tenaient de la tradition populaire comique d'abord, du mythe chaplinien ensuite, fait place au SS et avec lui, la réalité dépasse toute fiction.

La timidité, les maladresses, les distractions de Charlot, coiffeur et amoureux, ne viennent plus d'une incapacité congénitale, mais de sa maladie et du fait, dont il a conscience, qu'il n'est plus un tout jeune homme. Les thèmes de Charlot-Chaplin, — figures de ballet, gags de cirque, danses, équilibres, se métamorphosent en thèses, ou si l'on préfère, en sujets : la montée de l'antisémitisme et la terreur du peuple juif. La danse au bord du trottoir (après le coup de poêle d'Hannah), le sketch des pièces de monnaie dans le gâteau où s'affirme l'héroïsme résigné du père adoptif d'Hannah, le gag de la malle où tout le monde veut se réfugier à la fois, et surtout l'extraordinaire terreur de Charlot qui, pour récupérer son chapeau, ruse et balance devant le haut-parleur hurlant comme devant une bête fauve, réussissent le prodigieux tour de force de renouveler par le contenu tout le comique de rigueur

et déjà utilisé sous des formes voisines dans tous les films précédents, d'en multiplier la résonance pathétique et humaine — qui cesse d'être celle de l'attendrissement sentimental sur un héros pour s'élever à l'expression de la souffrance d'un peuple entier — et d'accomplir ainsi l'incroyable synthèse du bouffon et du tragique.

Du comique pathétique Chaplin monte jusqu'au bouffon tragique. Tout ce qui s'est passé depuis 1940, loin d'émousser ce film qu'on voudrait nous faire croire « de circonstance » et par là périssable, tout ce que nous avons appris depuis (et **Ghetto Thérézin** et **Nuit et Brouillard**) ne fait qu'enrichir la dialectique rire-terreur de ce chef-d'œuvre. Le ghetto recréé par Chaplin sonne si terriblement juste (et sans rien d'anglais) qu'on ne cesse pas de s'interroger sur cette prescience, cette intuition, cette prémonition — qui autorisent d'aucuns, je le conçois, à invoquer un génie de la race — et qui ont fait deviner à Chaplin, par delà l'éloignement physique et, inévitablement, moral, le climat d'une Allemagne alors pratiquement encore à venir.

Rien d'étonnant donc si on y décèle la lumière même et presque les « gags » de tels poèmes de Bertolt Brecht (1949) :

— Charlot et Hannah fuient tandis que se déchaînent dans leur dos les haut-parleurs enragés :

La chair tremble dans les faubourgs.  
Le peintre en bâtiment parle ce soir.  
Mon Dieu, s'ils savaient écouter,  
Ils sauraient ce qu'on a fait d'eux.

(Ballade de la putain juive).

— Hynkel reçoit l'inventeur d'un nouveau parachute :

« Evêque, je sais voler »,  
Dit le tailleur à l'Evêque.  
Regarde bien comment je fais. »

.....  
Il grimpa sur le toit, le grand toit de l'Eglise,  
L'Evêque poursuivit son chemin.

.....  
Le tailleur est mort  
Dirent les gens à l'Evêque.

(Ulm 52).

Je ne connais pas d'autre film au monde où l'on rie et tremble tout à la fois comme en celui-ci, où l'on aperçoit du même coup d'œil le ridicule et le tragique (la fuite dans la malle), où l'un de ces termes n'étouffe pas

l'autre, mais l'exalte. Où l'on rie de ce qui emplit d'an-goisse. Par où il est aisé de justifier le discours terminal comme absolument nécessaire et harmonique au reste de l'œuvre. Sans doute est-il la seule solution possible (surtout si l'on n'oublie pas qu'on peut l'écouter sans le suivre, et qu'il ne s'adresse pas d'abord à nous mais aux peuples allemand et autrichien présents dans l'image, et à Hannah, Hannah et sa famille dans les vignes de la paix) qui résolve dans une pseudo-fiction pleine de gravité et de solennité, une comédie qui n'était pas comique et une fiction qui n'était pas fictive. Tout autre dénouement, homogènement grave ou comique, eût fait rétrospectivement se décomposer l'audacieux alliage du film et aurait rendu impossible une catharsis à l'échelle de l'énorme tragédie qui en constitue le sujet.

« Pour la première fois, l'optimisme de Chaplin fait de son petit homme un héros qui, désormais, ne se bat plus seulement pour vivre, et pour avoir le droit de rêver (comme dans **Le Gosse**) à un commissariat décoré de fleurs en papier, ni pour le droit de mener une existence de **gentleman** dans quelque Hooverville, sous une cabane faite de couvercles de caisses, mais pour quelque chose de beaucoup plus haut : le droit, pour l'homme, de vivre en homme. »

« Pour la première fois les thèmes de l'accusation sentimentale et du scepticisme caricatural sont absents d'une œuvre chaplinienne. L'histoire pénètre le film et exige une réponse précise et claire aux problèmes qu'elle pose aux contemporains. Et cette réponse, Chaplin nous la souffle. » (1)

Saluant solennellement cette soudaine maturité de Chaplin, de « Charles Spencer Chaplin de Hollywood que nous n'appellerons plus Charlie-le-Kid, Charlie-le-Gosse, mais, à tous les sens du terme, Charlie-le-Grand. »

Eisenstein commente : « Chaplin avait jusque-là toujours joué les victimes. Il n'avait joué que le petit coiffeur au ghetto. Les Hynkel de ses autres films avaient d'abord été le policeman, puis le colosse de **La Ruée vers l'Or** qui veut le manger parce qu'il le prend pour un poulet, puis les nuées de policemen des **Temps Modernes**, la chaîne de montage, toute l'effrayante réalité de ce film.

Dans **Le Dictateur**, il joue les deux. Il joue les deux pôles de l'infantilisme : le vainqueur et le vaincu. On dirait

(1) Bleiman, op. cit.

que la frontière de la dernière séquence du **Pèlerin** l'a coupé en deux. Hynkel d'un côté, le petit coiffeur de l'autre. » (1)

Les deux pôles de l'infantilisme, car Adénoïde Hynkel — comme son modèle — est un maniaque infantile, aussi profondément enlisé dans l'omnipotence, l'irrationalisme et l'irresponsabilité que l'enfant inconsciemment cruel dans ses phantasmes et sa croyance en la toute-puissance de la pensée.

Ce dédoublement, avec l'apparition — brechtienne — de Chaplin **au milieu** de ses deux personnages, consacre la fin de Charlot, qui était né d'un long processus d'identification entre auteur et personnage. « Au milieu » n'est pas juste, contrairement à ce que la note d'Eisenstein porte à penser. Si Chaplin ré-utilise une dernière fois (et on peut dire **épuise** dans un ultime et magistral flamboiement) les structures infantiles de Charlot, mais en les incarnant pour un coup dans deux personnages complémentaires et également infantiles, le gendarme et le voleur, l'ogre et le poucet, le bon et le malin génie, il n'en reste pas moins que Chaplin-**Chaplin**, Chaplin-le-tribun, se découvre seulement **sous** Charlot-barbier et non derrière Adénoïde Hynkel. C'est un choix capital en effet. En préférant l'éclatement de la fiction, du mythe, à une évolution continuée du personnage, Chaplin a irrémédiablement emprisonné Charlot dans « l'Ancien Testament » de son impuissance, de son destin de victime, de son abstraction, de sa non-historicité.

Après tant d'années de « cette épopée pratique de la croissance et de l'adaptation », comme écrit élégamment André Martin (2), Chaplin pouvait fort bien mener son personnage quelques stades plus loin. Cela ne lui est pas apparu souhaitable, — ni faisable, peut-être, en 1940.

Avec Eisenstein nous nous devons de saluer un Chaplin-le-Grand ; il n'y aura pas de Charlot-le-Grand.

#### *De la biographie au roman*

Si Chaplin n'émancipe donc pas Charlot, il se délivre, lui, de Charlot. On peut dire que la mue commence avec l'usage de la Parole. Le Charlot du **Dictateur** était double ; Chaplin surgit auprès d'eux ; ils sont trois. Mais comme deux poupées devant le montreur. Verdoux lui-même est double, qui est fait d'un philosophe schopenhauerien révolté et d'un Landru bon enfant. Et Calvero, pantin méprisé et

(1) Charlot-le-Kid, 1945, in « Réflexions d'un Cinéaste ». Editions en langues étrangères, Moscou, 1958.

(2) Op. cit.

comédien lucide. Il faut être deux pour dialoguer, se découvrir, se connaître, pour se gouverner, être un homme. L'âge qu'on dit de raison apparaît avec la maîtrise de la parole, avec l'esprit. Charlot ne pensait point. Il dansait, souffrait, songeait, rêvait. Aucun moyen de codifier ses vérités, de les vivre, de conformer ses actes à ses certitudes. Ceci est important et, en même temps, quasi réaliste. L'enfant aussi vit dans le mythe — ce qu'on nomme son **vert paradis** fût-il infernal. Il ne lie pas, sinon fantastiquement, le commencement à la fin, la cause à la conséquence, l'un à tous. Il ignore que le temps viendra statufier toutes ses tentatives et lui qui se rêve indéfini, multiple, protéiforme, ouvert à tous les possibles, toutes les espérances, qu'il se verra rivé à un destin. Alors, devenu homme enfin, il n'aura qu'une issue : prendre un peu de champ, un peu de jeu par rapport à sa vie, et la penser, la juger, l'assumer, la construire, et en penser l'insertion dans les vies des autres. Il sera libre alors, lui qui ne l'était pas, n'étant que possible, comme un mythe.

Quand Chaplin pense à Calvero, il aborde un drame qui n'est plus le sien, qui ne pourra plus jamais être le sien : Chaplin ne sera plus seul, l'amour ne lui fera plus défaut, sa gloire est inentamable, son pouvoir d'artiste comique ne court plus aucun risque et ma foi, quand même Chaplin serait moins drôle... 1952 n'est plus 1915, cette année où, dans un moment de dépression (rapporte Théodore Huff) Chaplin se serait écrié : « Il faut que je me remette au travail mais le cœur n'y est pas. Pensez, pensez à ça : si je ne pouvais plus jamais être drôle ! » (1) Dans **Limelight**, Chaplin redouble cette hantise par celle de Terry qui tremble pour ses jambes de danseuse. Le plus curieux c'est qu'il l'exorcise, selon la leçon de Charlot, avec l'amour d'une jeune femme.

Contradictions : Chaplin aime une jeune femme, la sienne, et est aimé d'elle. Il n'en refuse pas l'amour. Claire Bloom n'a pas à reconquérir ses jambes : elle est doublée, pour le ballet, par Melissa Hayden. Chaplin-Calvero nous fait moins rire que pleurer (« La vie n'est plus un gag. Désormais je ne suis plus qu'un humoriste retraité. ») Et Calvero réussit ou non à nous faire rire, nous, ceux de la salle et ceux du film, selon ce que veut Chaplin. J'ai longtemps pressenti que dans ces trucages inavoués (Calvero n'est pas libre, Clara ne danse pas) et la contra-

(1) Charle Chaplin, Schuman, New York, 1951. Gallimard, 1953.

diction finale (Chaplin ne meurt point ni ne renonce à l'amour de la jeunesse) tenaient à la fois la victoire et le message de Chaplin. Mais pendant longtemps aussi j'ai été incapable d'en trouver la clé.

Aujourd'hui je crois savoir ce qu'il faudrait répondre : dans ces trucages et cette contradiction, Chaplin trouve ce recul, ce détachement à la faveur desquels il peut arracher le masque de Charlot qui lui collait à la face comme un second visage. Il reconquiert sa liberté de fabulateur, de témoin, de créateur. Il se met dans son œuvre comme Flaubert se mit dans la sienne, en tant que Flaubert et non plus en tant que Madame Bovary.

Si Verdoux est encore de quelque manière Charlot, Calvero n'est plus Chaplin. Voilà donc que Chaplin prend des distances avec lui-même, qu'il s'éloigne de son autobiographie, ainsi que l'en loue Guido Aristarco (1), pour entrer dans le roman, pour aborder au **réalisme**. Calvero n'est ni un masque, ni un symbole, ni un mythe. C'est simplement **un homme**.

Raymond Borde qui dénonce, non sans outrance excessive, ce qu'il nomme les « complaisances masochistes » de Chaplin bien qu'il les juge inéluctables : — « Il n'y a pas à choisir entre un penchant pour l'anarchisme et le goût des larmes ; ils sont chez lui complémentaires. » — (2) vomit tout spécialement **Limelight**, film limite dans l'humanisme dégoulinant. Ce désir d'apitoyer, ce besoin de se faire plaindre, louer, choyer, typiques de l'infantilisme de Charlot, auraient-ils donc survécu à la palynogénésie du **Dictateur** ? Il faut y regarder de plus près. La fin de **Limelight** sonne comme un commencement. Calvero meurt d'ailleurs vers 1914, juste quand Charlot va naître. Les références au cirque, au théâtre victoriens, aux chanteurs de rues, à la déchéance et l'alcoolisme, sont transparentes : Chaplin ne s'émeut — ni ne nous émeut — plus sur lui-même, **mais sur son père** (3). Le thème profond des **Feux de la Rampe**, témoignage irréfutable de la maturité de Chaplin-le-Grand, est la paternité, sentiment neuf et libérateur.

Les chiens de Charlot avaient été ses miroirs. René Schwob a tort de prétendre qu'il les aime pour s'en servir. Il a pour eux une sollicitude extrême puisque c'est lui qu'il aime en eux. Comme il s'aimera dans **Le Kid**. Charlot, en

(1) In *Cinema Nuovo*, passim.

(2) Chaplin une fois de plus, « Positif », n° 32, février 1960.

(3) Et, secondairement, sur Buster Keaton.

cela semblable au Chaplin mal marié de l'abusive **Lolita Grey** « ne voulait pas entendre parler de mariage ni de paternité. » « L'argument suprême c'est cette paire d'enfants nés contre sa volonté » pour lesquels, dit la demande en divorce, « il n'a jamais manifesté un attachement véritablement normal et paternel, ni aucune affection. » « Les deux fois il a prié sa femme d'avorter. Il lui a dit la vérité : c'est une chose qui se fait ; d'autres femmes le font ; elles l'ont fait **pour moi**. **Pour moi**, c'est-à-dire **par amour**. » (1) La belle amour...

« Hannah, m'entends-tu, Hannah » ? Dans **Le Dictateur**, le petit barbier juif sous l'uniforme hitlérien appelle du nom de sa mère — sa mère, sa fiancée, et toute l'humanité. Dans **Limelight**, Chaplin évoque son père, le ressuscite, prend son drame en charge, le fait mourir **pour lui**. Et symboliquement, Chaplin, étant à la fois Calvero son père et le futur Charlot son fils, y meurt lui-même pour sa propre postérité : Neuville, son fils par le sang, Terry, sa fille par le cœur.

« *T'aimer me rend à tous les hommes* »

C'est Oona — et son amour paisible, et les enfants de son amour — qui a arraché Chaplin aux vieilles servitudes de l'inadaptation, qui a fait se métamorphoser la chrysalide Charlot en papillon Calvero. Sans doute est-ce là la raison pour laquelle elle ne joue pas — ouvertement — dans le film, et la raison aussi pour laquelle tous les enfants de Chaplin y jouent, y compris Sydney, le fils d'une mal-aimée, le fruit d'un « accident » devenu, maintenant que son père est véritablement un père, le fruit d'une vocation paternelle. (\*) Le demi-fils devient le fils authentique. Il est réintégré, justifié, racheté en personne, tout comme Edna Purviance se voit réintégrée et rachetée sous les espèces de Terry. Calvero qui s'efface devant le bonheur de Terry c'est Chaplin qui s'éloigne devant l'avenir de son fils.

Oona double Clara Bloom (Terry) dans un plan général de **la chambre à coucher**. Edna Purviance est figurante dans une scène de soirée. Un de ses portraits décore l'appar-

(1) Aragon, Arp, Breton, Eluard, et le Groupe Surréaliste : **Hands of Love**, « Transition », septembre 1927, repris in « Document Surréaliste », de Maurice Nadeau, Le Seuil, 1948. — Ce n'est pas un hasard, pensons-nous, si le thème de l'avortement est repris au début du film lorsque Calvero croit que Ferry a voulu se tuer parce qu'elle serait enceinte.

(\*) Le frère aîné de Sydney, Charles Spencer, tient lui-même un rôle de clown dans la séquence du ballet.

tement de Calvero. (Théodore Huff suggère que ses amours avec Chaplin furent platoniques). (1) A travers l'affabulation, le drame et le mélodrame, Chaplin confronte sa quête de jeunesse et la sagesse de sa maturité, l'Edna du rêve et l'Edna concrète, — l'amour captatif et l'amour oblatif. Edna qui fut l'éternelle fiancée, toujours sacrifiée aux vraies amantes, est enfin, métaphoriquement, l'épouse, « mystique » mais bénéficiaire, celle qui reçoit au lieu de toujours donner. M. Verdoux réglait leur compte aux mégères coupables d'avoir trahi, discrédité Edna Purviance. **Limelight** la réintègre. L'enfant prodigue enfin de retour rentre dans la maison de son père, dans les bras de la bien-aimée, dans l'ordre authentique du monde.

Ainsi se dessine, bien plus que la leçon de morale dont on nous rebat les oreilles, une sorte de mise en place, comme un pré-jugement définitif, à la faveur duquel Chaplin remet sa vie entière dans un sens droit, l'assume comme son œuvre, se justifie d'avoir vécu — non pas ainsi ni ainsi, mais vécu, pour en arriver au point où il est arrivé.

Faire de **Limelight** une leçon d'humanisme c'est, pour l'amour ou la haine du prêche, refuser à Chaplin l'épreuve du conflit. Or Calvero n'est pas sage — ni Chaplin. Ils le deviennent. Calvero n'est pas dans l'ordre, — ni Chaplin. Il leur faut y entrer. Par là, les deux derniers films de Chaplin ne sont pas sans évoquer tous ceux de Bergman dont, à un degré ou à un autre, le premier grand thème, avant même celui du couple, demeure celui de la paternité (et de son versant féminin, la maternité), refusée d'abord, ou ignorée, toujours mal assumée puis, au bout de la crise, finalement reconnue comme l'unique voie possible de réconciliation entre l'individu, les siens et tous les hommes. (2)

L'enfance du Professeur Isaac Borg, contemporaine de sa vieillesse, cette simultanéité morale que **Les Fraises Sauvages** instituent si admirablement, explicite sur le mode concret le processus cathartique selon lequel Calvero se

(1) Op. cit.

(2) Une plus curieuse parenté les unit encore : leur commune attitude devant le spectacle. Bergman, pas plus que Chaplin, ne regarde le spectacle comme source de joie, de spontanéité, d'enthousiasme, comme la voie d'un accord heureux avec les hommes et l'existence. « Son spectacle est la dernière phase — et la plus amère — de son combat contre le monde. » Giovanni Calendoli, *Le spectacle sans joie de Calvero*, in « *Filmcritica* », n° 20, janvier 1953. Rome.

libère de son égotisme, de ses échecs, de son désespoir, de son inadaptation enfin, la paternité étant sans doute la preuve ultime de l'adaptation au monde et à la vie. (1)

*Non plus le mythe mais l'histoire*

Quand Charlot renonce à souffrir pour avoir voulu protéger une femme, il s'attache à un enfant, et c'est **Le Kid**.

Avec **Un Roi à New York**, Chaplin pour la première fois reprend le thème du Kid. Mais, de ce double enfantin de lui-même, que fut Jackie Coogan, encore plus lisible d'être un bébé-Charlot, prétexte à se déchirer, être humilié et exalté, à se grandir dans les malheurs de l'injustice, Chaplin a fait un enfant, — un enfant tout court, ni abandonné ni même orphelin, qui n'est plus son fils que par le biais — subtil — de la distribution. Le raccourci moral est d'ailleurs remarquable : c'est dans sa paternité réelle, dans la chair de sa chair, que Chaplin a appris à aimer, comprendre et servir l'enfance, les enfants des autres, et qu'il est sorti de lui-même pour entrer dans l'humanité.

Et ce Kid n'en reste pas moins un reflet ; mais plus de Charlot, de Chaplin : non plus l'image de sa fatalité de victime, — celle, un peu bouffonne parfois, de ses prétentions philosophico-politiques. Rétrospectivement, Chaplin-le-Grand, se juge dans Charlot-le-Petit.

Le côté « Calvero », adulte, lucide et concret subsiste bien sûr chez le Roi Shadow. Celui-ci, marié, fidèle, toujours ému par la beauté mais conscient de ses limites et des devoirs de son rang, de son âge, paternel (avec le petit Rupert), intransigeant sur l'essentiel, mais prêt aux concessions (les émissions publicitaires) raisonnables, utiles peut-être à son noble dessein (l'utilisation pacifique de l'énergie atomique) est un homme tout normal. Il nous apporte une preuve supplémentaire de la maturité de Chaplin, de son équilibre intime, de sa sagesse : le roi ne déguise pas son âge ; comme Calvero il joue **vieux**, il se joue tel qu'il est, sans escamoter ses petites manies, ses tics, ni une certaine et touchante puérilité. Il fait même un gag du rajeunissement et du carcan dans lequel cette esthétique l'enfermait. En Shadow, Chaplin-le-Grand juge Char-

(1) Les « leçons » de Calvero n'ont pas longtemps besoin de l'alibi de l'ivresse, derrière laquelle, ironiquement, elles se réfugient. Elles sont bientôt fondées sur la plus essentielle des responsabilités parentales : l'Education. Les claques paternelles mêmes y trouvent leur place (dans les coulisses, avant l'entrée de Terry pour le ballet) lorsqu'elles demeurent le suprême argument.

lot-jeune homme, l'éternel garçon des **Temps Modernes** (quarante-six ans) et du **Dictateur** (cinquante et un ans).

Du tragique de **Limelight** aux aventures de **Un Roi à New York**, le drame baisse de plusieurs tons, se banalise. Ou plutôt, la tragédie sans doute augmente, mais elle se déplace et s'élargit. Elle n'est plus une fatalité mais une dimension sociale. Elle enveloppe Shadow et frappe — non pas aveuglément — autour de lui. Elle ne se confond plus avec son destin individuel. Chaplin cesse d'être la victime exemplaire pour n'être plus qu'un partenaire, un homme — grand — parmi les hommes. Cette banalisation de l'univers consacre son réalisme.

Dans **Limelight** la crise est atroce. Elle doit frayer sa voie à la mue, au consentement. **Un Roi à New York** se situe au-delà du consentement. Le moment de l'option, disons « métaphysique », est dépassé. Nous en sommes au moment des options politiques, aux problèmes concrets et toujours si « simplistes », si grossiers, de la vie dans la « polis ». **Un Roi à New York** s'achève, une fois de plus, sur un départ. Shadow-Chaplin quitte un monde détraqué — les Etats-Unis en proie au mac-carthysme — mais comme on quitte un univers d'hommes, susceptible d'être dénoncé, susceptible d'être corrigé, non comme on fuit, fantastiquement, un enfer. (Le « Pèlerin » sur la frontière du Mexique, Charlot-Hynkel à la frontière de l'Autriche, avant sa révolte et son appel).

« Nous aurons quelques difficultés, Sire.

— Bah, nous tâcherons de les surmonter. Tôt ou tard, les choses iront mieux. »

Ce Roi qui, après les faubourgs londoniens de **Limelight**, retourne depuis l'Europe, aux Etats-Unis de Charlot, il est à nouveau dans la situation de Charlot, **traqué** par un milieu social, et dans la nécessité de s'y adapter, d'y insérer à côté d'un consentement, une négation qui puisse y trouver durablement place. Mais ce n'est qu'une position de départ : il lui faut d'abord **comprendre** ce monde, et s'y comprendre. C'est pourquoi **Un Roi à New York** peut être rapproché du **Dictateur**. Un barbier dans l'un, un roi dans l'autre, tous deux « personnes déplacées », doivent reconnaître, explorer, deviner un univers hostile qui les persécute, puis se définir **politiquement** par rapport à lui. Plus prompt qu'eux, M. Verdoux n'a pas besoin de cette prise de conscience. Il s'appréhende d'emblée comme un rouage agissant de ce monde, s'en assimile les règles et aussitôt part en guerre contre lui.

Charlot subissait la société comme nos Anciens commençaient par subir leurs dieux. Verdoux, Calvero, Shadow, la tiennent et l'affrontent pour ce qu'elle est : un tout humain dont ils sont parties.

L'idéal, instinctif, de Charlot, longtemps, fut de ne pas **marquer** sur le monde, de n'y rien changer, de n'y rien inscrire qu'on pût ensuite lui imputer à responsabilité. Amour infantile de l'ordre, conservatisme de lumpen-prolétaire, angélisme, Charlot effaçait derrière lui les traces de son passage et de ses actes, comme dans **l'Evadé**, on le voit chimériquement nier, avec des gestes de taupe, jusqu'aux bottes de ses poursuivants. (1)

Cette irresponsabilité, cette démission, qui, du non-citoyen font un sous-homme, Chaplin, dès **Les Temps Modernes**, les refuse. Son ambition, désormais, sera d'aider ses contemporains à dominer et à changer leur vie.

*Et il n'y aura pas de « Rosebud »*

Les refus de Shadow, les oui et les non qu'il enseigne à Ripert, l'héroïsme, le volontarisme, que Calvero inculque à Terry et qui leur réussit si bien à tous deux, recouvrent un consentement. Ils le cachent tout en l'impliquant, en le suscitant. Ils ne vont pas sans lui. Vouloir, c'est vouloir dans le monde, c'est vouloir ce monde, c'est donc poser ce monde comme digne d'être voulu, — donc bon.

Ce même parallélisme, ou cette ambivalence, transfigure la Volga des films que Donskoï a dédiés à Gorki. **Le fleuve** y porte l'accord avec un monde immobile en même temps qu'il en enseigne le dépassement. La lumière déjà l'illumine de l'avenir que Gorki forgera pour lui et pour son peuple. Et **Limelight** a le mérite supplémentaire de révéler un décalage provisoire dans cette dualité : Calvero croit vouloir pour soi, et il veut pour le monde, et il peut même se croire, un moment, pris à son propre piège. Mais persévérer à vouloir doit le conduire à l'accord total :

« O Monde, tout ce que tu m'apportes est pour moi

(1) Citons quelques-uns de ces gags au hasard. Un client bien mal en point tire la langue, à la demande de Charlot. Celui-ci y mouille un timbre puis part poster sa lettre. Au retour, le client ayant toujours la bouche ouverte, Charlot la lui referme. (Charlot à la Banque). Charlot qui a subtilisé une saucisse chaude à un marchand ambulant n'est satisfait que lorsqu'il a eu droit encore à la moutarde et remis la cuillère dans le moutardier. (Une Vie de chien). Deux valets ivres-morts, barrent le couloir. Les crochétant avec sa badine, Charlot ouvre le passage à sa bien-aimée, puis le referme consciencieusement. (La Cure). Charlot « déboulonné » a quitté son poste, à la chaîne de montage. Poursuivi par un filé, il se réfugie dans l'usine, mais n'oublie pas de pointer son entrée. (Les Temps Modernes).

**un bien.** » Pourvu que quelqu'un l'y aide. Et c'est Terry, et c'est Neuville, et c'est Ripert-Michaël, c'est Edna et c'est Oona.

**Limelight** est donc bien « l'indice d'un équilibre et d'une satisfaction finale de la vie de l'auteur », ainsi que l'écrit José-Augusto França (1). Comme **Un Roi à New York** est le fruit serein, en dépit des événements amers auxquels il est lié, de cet équilibre et de cette paix.

Nous pouvions nous demander, au début de ces réflexions, si Chaplin était le frère de Charlot ? Nous voyons bien à présent ce qu'il faut répondre : sans doute s'en voulut-il le frère, comme ces mères qui, mal résignées aux ordres de la vie et jalouses de la jeunesse de leur fille, s'en prétendent la sœur. Mais depuis, cependant, incontestablement, assumant tous ses devoirs de créateur, il en est devenu **le père.**

Aussi bien, lorsque sonnera l'heure, et que « Citizen Chaplin », depuis longtemps réconcilié avec tous ses fils, y compris le plus turbulent, le plus exigeant et le plus chimérique, — c'est Charlot que je veux dire — devra nous quitter pour toujours, l'immense et invisible cohorte des hommes libres qui l'assistera dans ce dernier passage, n'entendra pas de « Rosebud ». Elle ré-entendra Calvero : « Je voudrais bien continuer. Mais je suis coincé. »

BARTHÉLEMY AMENGUAL



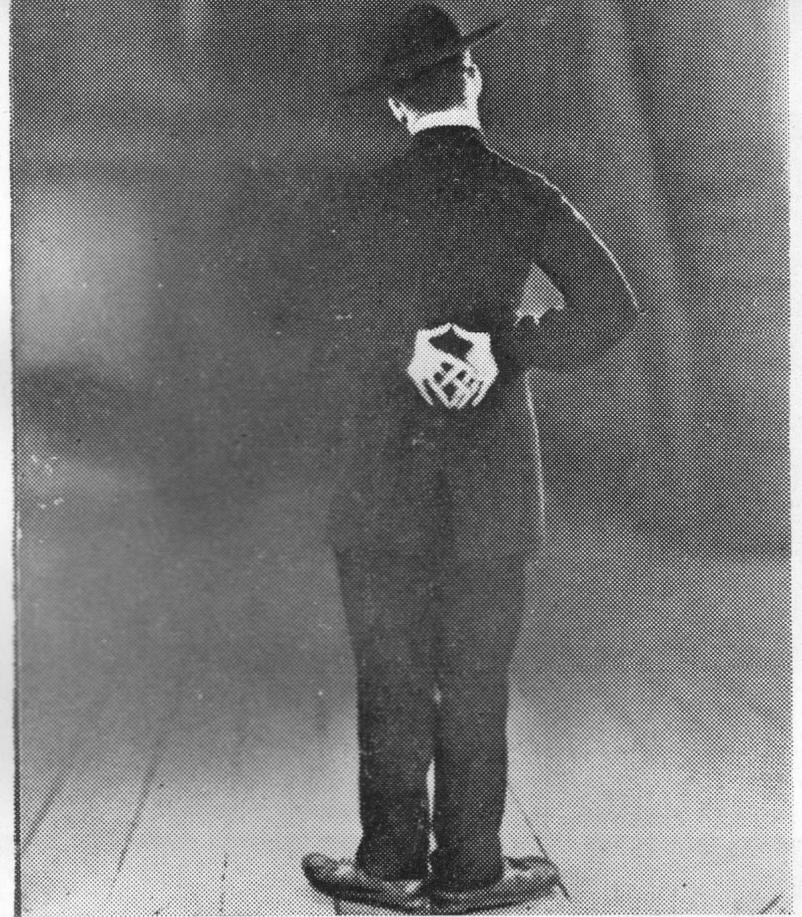
A DOG'S LIFE 1918

(1) Charles Chaplin, le « self-made-myth », Inquirito, Lisbonne, 1954.

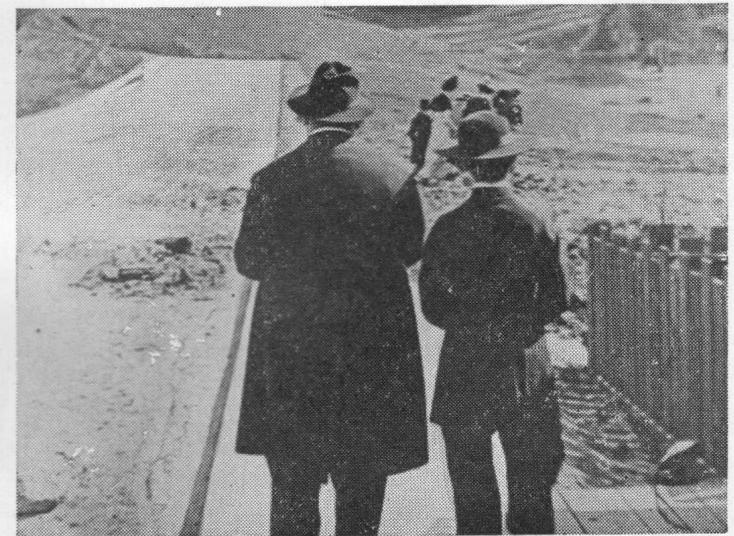


SHOULDERS ARMS 1918

THE PILGRIM 1922



THE PILGRIM 1922





PAY DAY 1922

THE GOLD RUSH 1925



THE GOLD RUSH 1925



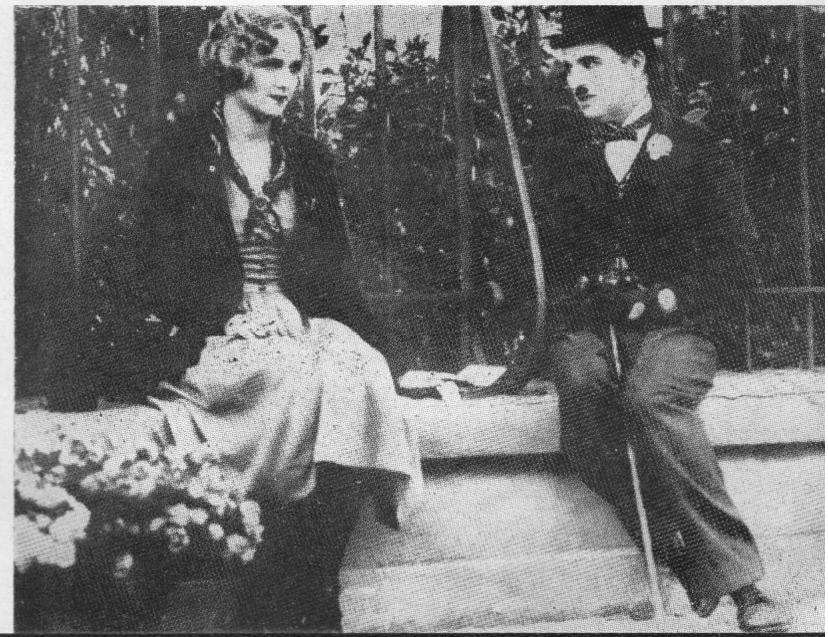


THE CIRCUS 1927

CITY LIGHTS 1930



CITY LIGHTS 1930



## ANTHOLOGIE

Les textes qui suivent ont été rassemblés pour leur valeur propre — lyrique, critique, documentaire — et non dans le souci d'illustrer ou d'étayer notre propre essai : « Chaplin est-il le frère de Charlot », qu'ils contredisent souvent.

Etant donné leur très grande diversité, le critère chronologique nous a semblé finalement le plus commode, à l'intérieur de rubriques très générales.

Tous les textes étrangers ont été — sauf indication contraire — retraduits de l'italien. Quand le titre du ou des morceaux choisis n'est pas celui de l'auteur, nous l'avons mis entre guillemets.

Nous n'avons rien reproduit de « **Monsieur Verdoux encore et toujours aux ordres de l'amour** » (« Revue du Cinéma », n° 11, mars 1948), par Jacques B. Brunius, ni de l'essai d'André Bazin : **Le Mythe de Monsieur Verdoux** (« Revue du Cinéma », n° 9, janvier 1948), mais la connaissance de ces deux textes demeure indispensable.

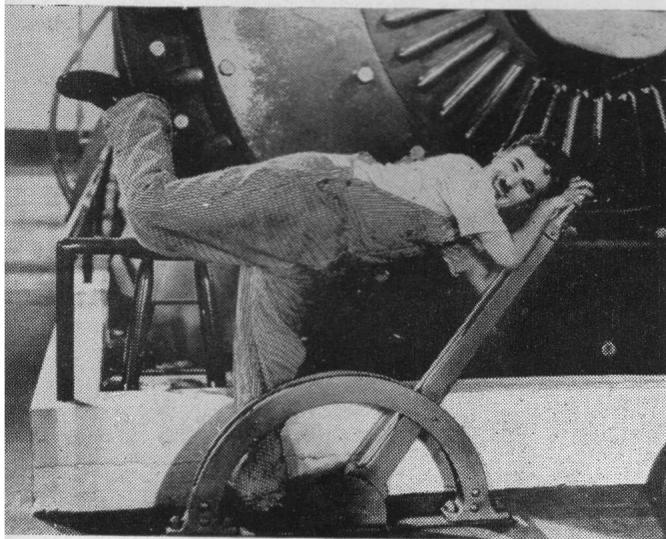


Vouloir apporter, dans un ouvrage aussi modeste que celui-ci, une **Bibliographie Chaplinienne** serait déraisonnable.

Nous nous bornerons donc à signaler l'extraordinaire travail fait en ce domaine par Glauco Viazzi dans : « **Chaplin e la critica** », anthologie d'essais et bibliographie raisonnée, (Laterza, Bari, 1955), portant sur 1 041 livres, articles ou poèmes, parus dans le monde depuis 1914.

A défaut, on pourra utilement consulter la bibliographie de Leprohon dans son **Charles Chaplin** (Nouvelles Editions Debresse, Paris, 1957).

Nous croyons également devoir rendre justice à un ouvrage méconnu, régulièrement passé sous silence, bien que tout ce qui a été dit, ou presque, sur Charlot par la critique « idéaliste » y soit contenu, et qui malgré ses trente-quatre ans, demeure l'un des plus neufs et sans doute des plus profonds : **Une Mélodie Silencieuse**, de René Schwob (Grasset, Paris, 1929).



MODERN TIMES 1935



Charles Chaplin

## ARAGON

## CHARLOT SENTIMENTAL

L'ascenseur descendait toujours à perdre haleine  
 et l'escalier montait toujours.  
 Cette dame n'entend pas les discours  
 elle est postiche.  
 Moi qui pensais déjà à lui parler d'amour !  
 Oh ! le commis  
 si comique avec sa moustache et ses sourcils artificiels !  
 Il a crié que je les ai tirés.  
 Etrange.  
 Qu'ai-je vu ? Cette noble étrangère.  
 Monsieur, je ne suis pas une femme légère.  
 Par bonheur nous  
 avons des valises en peau de porc,  
 à toute épreuve.  
 Celle-ci :  
 Vingt dollars,  
 elle en contient mille.  
 C'est toujours le même système.  
 Pas de mesure  
 ni de logique.  
 Mauvais thème.

(1920)

## VLADIMIR MAIAKOVSKI

---

### CHARLOT AVEC DES AILES

Une ville d'Europe. Clignent  
 Les yeux des maisons.  
 Dans les yeux brillent  
 Des larmes multicolores.  
 Sur les pylônes, dans l'espace, de mille manières  
 Le nom de Charlot claque, seul.

De Los Angeles jusqu'ici  
 A travers les océans  
 Un petit homme bafoué joue.

Dans cette Europe la foule si elle a des lèvres  
 Rit et se tord jusqu'à l'épuisement,  
 Jusqu'à la colique. Mais qu'ils aillent au diable  
 Le gandin qui ressemble à un concombre  
 Et sa stupide dame ! A dîner  
 Ils mangent du poulet et ont des têtes de poulet.

Tonnerre de motocyclettes dans la foule  
 Sifflets des agents.  
 Il faut prendre la file et attendre.  
 Le cinéma braille de ses millions de voix.  
 Tais-toi, bourgeoise Europe stupide et vaine !  
 Ce n'est pas pour vous, j'en suis convaincu,  
 Ce n'est pas pour vous, j'en suis certain,  
 Mais c'est de vous que le camarade Charlot rit.

Vous avez la panse énorme et le front bas  
 O Bourgeois européens ; pourquoi  
 La triste poudre du temps  
 Vous est-elle tombée dessus ?  
 Est-ce que ces moustaches chapliniennes  
 Sont tout ce qui subsiste  
 Du visage passé de l'Europe ?

O Charlot, avec tes pantalons en accordéon  
 Et ton melon qui penche dessus ton toupet,  
 Tes tours frappent jusqu'au sang  
 L'Europe des fracs et des five o'clock.

Le cinéma déborde de gens qui rient.  
 Tais-toi, public fustigé,  
 Europe, tiens-toi tranquille,  
 Courage, Chaplin, fouette la crème,  
 Lance tes tartes, barbouille !  
 Je le sais : il ne s'agira plus de crème  
 Et ce ne sera pas dans un film.

Mais les oubliés se lèveront  
 Et balaieront toutes les injustices.

Maintenant il tourne son film.  
 La « sensation » est mondiale.  
 Sur l'écran vole  
 Charlot muni d'ailes,  
 Le céleste Charlot.

(1923)

**U M B E R T O S A B A**

---

CHARLOT DANS LA RUÉE VERS L'OR

On voit  
Une chaîne de montagnes couvertes  
De neige.

Au défilé  
Mortel, en une file interminable,  
Encapuchonnés, à des ours pareils,  
Des hommes vont  
Et vont,  
Sans un geste quand le voisin roule  
A l'abîme.

L'or est au-delà de ce passage,  
Et celui qui joue sa vie pour arriver  
Là où il rêva de parvenir  
Paraît un juste si à celui qui tombe il refuse  
Secours. Changement  
De tableau. Au-dessus des glaciers en suspens,  
Veston court et canne de bambou, surgit  
Charlot.

La vieille,  
La mélancolique Europe, en lui, tout entière,  
Se reflète.

Il est triste  
Si triste qu'on peut tout juste rire.  
Et pendant que l'on se demande « Quel type donc  
[est-ce là ? ] »

A pas difformes,  
Incertains,  
Il avance parmi les monstres vers d'impossibles  
Conquêtes.  
Il persévère  
Dans son fragile  
Équilibre ; son ennemi souvent  
Le renverse ; il est toujours là où il lui faudrait

Ne pas être ; il campe à deux pas de qui est mort,  
Et, par chance,  
Les montagnes d'or les plus hautes,  
La femme la plus resplendissante,  
Il les possède... en rêve.

Il ne déplore pas  
Que tout ce à quoi il demande appui  
Se brise.  
Sous le chapeau melon un peu penché  
Il a les yeux vigilants du chien qui se hâte  
Par peur.

Obscure est sa peine  
Et peut-être supplie-t-il qu'on le secourre,  
Ou qu'au moins on le tue. Il est très  
Triste, Charlot.

.....

Charlot, chaque émigrant qui a faim a rêvé  
Ton rêve.

Il rentre,  
Sur le vaste et brillant transatlantique  
De sa Patrie et comme un grand Monsieur,  
Charlot est heureux.

Qui le dit ?  
Son visage est comme un ciel splendide  
Qui éclaire.  
De sa personne ornée  
D'une double pelisse, il n'a cure.  
Il va, penché, jusqu'à la porte  
De la cabine, comme un roi ; là, le bout,  
Juste le bout  
D'un cigare lui apparaît ; et lui avec un cœur  
De pauvre, se baisse, et le porte  
A sa bouche.

Charlot,  
Il n'est pas d'homme plus pauvre que toi.  
Je le sais.

(1926)

R A P H A E L A L B E R T I

---

RENDEZ-VOUS TRISTE DE CHARLOT

Ma cravate, mes gants,  
Les gants, la cravate.

Le papillon ignore la mort des tailleurs,  
La route de la mer qui mène aux vitrines.  
J'ai neuf cent mille ans.

J'étais enfant quand les poissons  
Se tenaient immobiles au fond de la mer,  
Quand les oies ne disaient pas de messes,  
Et les escargots n'injuriaient pas le chat.  
Jouons au chat et à la souris, mademoiselle.

Celle qui est triste, en vérité, c'est la pendule :  
Onze heures, midi, une heure, deux.

A trois heures précises mourra un trépassé.  
Toi, lune, ne t'affole pas.  
Lune des taxis retardataires, lune  
Fulgineuse des pompiers.

La ville brûle au milieu du ciel.  
Un habit qui ressemble au mien  
S'est répandu sur le pré.  
J'ai vingt-cinq ans à présent.

Comme neige pure  
Mon corps devient une cabane.  
Vent, je t'invite.  
Il est trop tard, étoiles, pour souper.

Pourtant, arbre égaré,  
Nous pouvons danser  
Une valse au milieu des loups  
Pour le rêve d'une poule  
Déchirée par le renard.

J'ai perdu ma canne de jonc.  
Il est triste de la savoir seule par le monde  
Ma badine !

Qui blesse le plus, amour, c'est l'horloge :  
Onze heures, midi, une heure, deux.

A trois heures précises  
Dans le drug store, s'évapore un cadavre nu.

(1929)

## CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

CHANT A CHARLES CHAPLIN, HOMME DU PEUPLE

La nuit couvre tes habits.  
 Tu la caches mal dans ton gilet maculé,  
 dans ton rigide plastron de bal  
 pour quelque impossible fête sans orchidées.  
 Tu es condamné au noir. Tes pantalons  
 se confondent avec les ténèbres. Tes chaussures  
 gonflées, dans l'obscurité de la ruelle,  
 semblent des champignons tristes. Le melon,  
 pareil à un soleil noir sans rayons,  
 couvre ton monde. Ainsi,  
 citoyen nocturne d'une république en deuil,  
 surgis-tu à nos yeux pessimistes,  
 qui te dévisagent et méditent :  
 voici le ténébreux, veuf, inconsolé,  
 le corbeau, le **never more**, venu trop tard  
 en un monde vraiment trop vieux.

Et la lune s'appuie à ton visage  
 blanc, blanchi par la mort,  
 évocateur de sépulcres, de branches sous-marines  
 glaciales, et de miroirs  
 et de lys fauchés par le tyran,  
 et de visages enfouis dans un suaire de farine.  
 Les moustaches noires te poussent à la figure  
 comme un signal, s'interrompant d'un coup.  
 Elles sont noires, courtes, épaisses.  
 O face blanche, de substance humaine,  
 face taillée dans un drap,  
 graffiti sur un mur,  
 Sur un cahier d'enfance, à peine une image,  
 alors que les yeux sont profonds  
 et que la bouche vient de loin,  
 seule, experte, muette, la bouche  
 qui finit par sourire comme une aurore, pour tous.

Et déjà nous voici insensibles à la nuit  
 et la mort nous évite ; nous rapetissons  
 comme si, au contact de ta badine enchantée,  
 nous retournions dans la contrée secrète  
 où les enfants dorment.

Disparus, le bureau aux mille fiches,  
 la remise, l'université, l'alarme ;  
 la rue avec ses boutiques archi-pleines  
 est réellement supprimée, et avec toi  
 nous allons casser des vitres,  
 renverser un fic,  
 et dans la personne humaine nous redécouvrons  
 cet endroit — prenez-y garde — qui attire les coups  
 [de pieds,  
 — sentences d'une justice non-officielle. —

(1945)

## RAFFAELE CARRIERI

---

### L'HIRONDELLE DE CHARLOT

Tu as fait, avec le froid et la faim  
 L'Amérique humaine  
 Et humain l'Américain  
 Qui pleure ses lapins  
 Dans les casiers du frigorifique.  
 Il a cessé de te botter les fesses  
 Les jours impairs  
 Et le samedi quand il est un peu ivre  
 Il paierait jusqu'à trois dollars  
 Pour la visite d'un ange.  
 Il commence à s'inquiéter  
 De ce que lui a dit le médecin  
 Et il reconnaît la mort  
 Derrière les guichets des banques.  
 Tu peux même aujourd'hui, Charlie,  
 Voler la pomme  
 Et la partager avec la jeune fille aveugle  
 Fleuriste dans la 16<sup>e</sup> Rue.

Tu as fait avec tes doux yeux de chien  
 L'Amérique humaine  
 Et humain l'Américain  
 Personne n'est jamais tombé si bas  
 Qu'il ne mérite pardon.  
 Garçon de drug store  
 Tu as livré gratis la farine.  
 Gardien d'oies  
 Tu as gaspillé la pâtée  
 Ruinant plus d'une ferme.  
 Maçon, boxeur, soldat,  
 Tu t'es trompé de vie et de métier  
 Le tien et le mien

Quel sens peuvent-ils avoir  
 Pour qui n'a rien  
 Et va léger  
 Comme une hirondelle sur  
 Son ombre.

Tu as fait avec ton ombre  
 L'Amérique humaine  
 Et humain l'Américain.  
 Si tu renifles un clou  
 Tu nous en fait sentir l'odeur  
 Et la guêpe qui te pique  
 Nous pique aussi  
 Nous, à sept mille lieues.  
 Dans ta transparence multiple  
 Tu ne peux rien celer  
 Puisque tu es visible  
 De toutes parts, dedans, dehors,  
 Visible dans les plis  
 De l'âme et du veston.  
 Tu laisses ton empreinte sur l'eau  
 Tu la laisses sur l'air ;  
 Enfermé dans une chambre  
 Tu reposes comme une ombre.

(1956).

Né d'un besoin inavoué et d'un effort inconscient de l'humanité pour supprimer les mots et les voix, le cinématographe n'a pu encore atteindre son rang et ses moyens d'expression. La véritable essence du cinéma, nous l'avons comprise quand nous avons eu la bonne fortune de rencontrer un véritable acteur de cinéma, le premier et le seul auquel il n'y eût rien à reprocher. C'était un chien, Peter, sympathique berger-allemand, protagoniste d'un film sentimental et moral au titre prometteur : « L'accusateur silencieux ».

Le drame était le drame même du cinéma : un crime est commis et un innocent est condamné. L'unique témoin qui existe et sache la vérité est un chien. Il faut qu'à force de gestes, d'indications, d'actions, il fasse comprendre la vérité. Lui muet, aux hommes habitués à communiquer entre eux au moyen des mots.

Tout cinégraphiste intelligent doit avoir vécu pas à pas toute la tragédie de l'honnête Peter, qui voit souffrir son maître adoré, et ne réussit pas à le sauver, parce qu'il ne réussit pas à parler. Tout cinégraphiste intelligent doit sentir que c'est là précisément l'essence et en même temps l'écueil du cinéma : la nécessité de renoncer à la parole, et l'impossibilité de se faire entendre des hommes sans parler. Aussi un véritable drame cinématographique est presque impossible : par une habitude atavique qu'ont les hommes d'exprimer leurs sentiments et leurs situations dramatiques, et en général, toutes leurs affaires, par des mots et non des gestes. Charlot est un des rares qui aient compris cette vérité, et qui fassent du cinéma comme si la parole humaine n'avait jamais existé. Il est l'unique metteur en scène qui ne cherche pas à suggérer au spectateur des mots, en les remplaçant sur l'écran par des jeux compliqués de physionomie. Logique comme tous les hommes de génie, Charlot a inventé un homme muet qui vit et s'exprime comme le peut et le doit un homme muet, au milieu d'un peuple de muets.

Ainsi dans la désormais classique « Ruée vers l'Or », il n'exprime pas la joie avec des sourires délicieux (premiers plans agrandis vingt fois), mais en se livrant à la gymnastique la plus effrénée, et en démolissant consciencieusement le mobilier de sa cabane ; il suit en cela les

préceptes de la religion cinématographique, puisque le Dieu qui a refusé la parole à l'acteur de l'écran lui a donné en échange tous les membres pour s'exprimer. Dans un moment de grande joie, Charlot s'exprime en décomposant tous ses membres dans ces mêmes sautes, dans ces mêmes bonds, dans ces mêmes déchirements que le rire produit habituellement sur notre visage.

Il n'y a pas de principes plus faux que celui qui attribue les grands succès du cinéma à des masques particulièrement expressifs. Au contraire les meilleurs acteurs ont un visage presque immobile. Charlot ne change jamais de physionomie ; Max Linder avait trois masques, toujours les mêmes, qu'il changeait sans rechercher aucune variante ; Faibanks n'a jamais laissé le sourire stéréotypé qui lui retousse la lèvre, et n'a jamais fait cligner ses yeux brillants d'atropine ; Jannings, au lieu d'un visage, a quatre ou cinq plis informes de graisse plantés sur le cou, et le bon Dieu a oublié de les lui modeler ; Mary Pickford semble de porcelaine ; notre glorieuse Bertini était de papier mâché et de sucre candi.

Mais les hommes ne réussissent pourtant pas, sauf des exceptions particulièrement heureuses, à nous faire oublier que la solution la plus naturelle de tous leurs embarras, quand nous les voyons sur l'écran, serait de se mettre à parler et de quitter peut-être l'écran pour le plateau. Malgré tout il semble que nous ne sommes pas habitués à cette étrange manie de s'expliquer par gestes ou en mettant un écriteau à sa fenêtre, avec la même obstination avec laquelle Luther clouait ses thèses sur la porte de la cathédrale. Tant il est vrai que, si durant une projection la musique vient à s'arrêter, ce silence soudain, froid et impénétrable, nous devient insupportable et nous produit une sorte de vertige. Il est possible que dans notre subconscient se soit formée la conviction que les héros des films parlent, comme de logique et de nécessité, et que seulement nous n'entendons pas leurs paroles couvertes par l'orchestre.

Que pour rendre le mouvement, il doive avant tout choisir dans le mouvement, c'est chose trop évidente. On trouve moins facilement comment il peut le faire. De même qu'un mauvais nageur dépense pour revenir en position toute la poussée qu'il avait acquise par sa brasse, et finalement reste immobile, chez un mauvais acteur, les parties oiseuses du geste — nécessaires pourtant — étouffent les parties expressives : l'effet qu'il aura produit sur le spectateur en levant, par exemple, les bras au ciel, sera contredit par le retour des bras au corps. Mais un bon nageur profile sobrement, esquive presque tout à fait ces retours, et Charlot escamote la part superflue de ses gestes.

Quand il s'agit (toujours de façon désordonnée), c'est le mouvement centrifuge qu'il nous rend visible. Je crois qu'alors il préfère être vu de dos : ses bras, ses jambes surtout s'écartent brusquement du corps : ses gros souliers, comme les paniers au bout des perches d'un sémaphore, servent à rendre ce mouvement manifeste.

Dans l'émotion, au contraire, le mouvement est centripète ; tout revient au corps et il semble quelquefois rentrer jusqu'à l'intérieur de soi-même. Il a gardé la soudaineté de mouvements de tous les clowns comiques, mais il ne faut pas croire que ce soit pour lui l'essentiel : il ne s'en sert que pour un étonnement préparatoire au comique, et presque toujours le geste brusque est suivi d'un geste parfait, d'où partent des rires de meilleur aloi.

Mieux que par ce qu'il montre, il vaut par ce qu'il suggère. Il a été mimé, et il emprunte à l'art du mime théâtral tout ce qu'il peut. Mais qu'on ne se trompe pas sur la difficulté et le talent véritable de la mimique : représenter par un geste un objet ou une notion simple est relativement facile : la véritable difficulté, c'est de passer d'un geste à l'autre ; de les lier l'un à l'autre, de continuer une description et un discours. (...)

En regardant Chaplin mimer les émotions, je me rappelle la thèse de Darwin : l'émotion est un mouvement

contrarié, qui s'échappe dans les parties molles et mobiles, et surtout vers les extrémités. Ce pédantisme saugrenu m'amenait à blâmer la plupart des pitres dont la grimace, exagération visiblement voulue d'un mouvement naturel, déplace violemment une des parties du corps — les fesses, les mains, — ou du visage — mâchoires et sourcils — et fait rire par une désunion du personnage. Dans ses caricatures qui étaient pour lui un moyen d'analyses anatomiques, Léonard de Vinci a fixé quelques-uns de ces états violents. Charlot mime l'émotion sans qu'aucun jeu de muscles paraisse commandé, par l'équilibre instable d'une immobilité forcée, par un déplacement des parties molles du visage, yeux, joues et lèvres qui se recomposent au bout de chaque geste selon une nouvelle unité. Si j'avais à établir des schémas de ses expressions, je construirais deux losanges d'intensité dans ce visage : le plus grand poserait ses angles au sommet du front, aux pommettes et au menton : en s'écartant ou se resserrant dans sa largeur, il marquerait la satisfaction, l'étonnement ou la peur, c'est-à-dire, en général, l'adaptation de l'être au monde ; le plus petit, base du nez, coins des lèvres et menton, aurait la bouche comme diagonale et ses déformations, prolongées par les sillons et les creux de ses joues, révéleraient (sourire, chagrin, ou souffrance) les émotions nées de son âme.

Le ballet des Petits Pains, dans *La Ruée vers l'Or*, n'est donc pas une trouvaille de hasard, inimitable ou adaptable : elle est une stylisation, un résumé, une abstraction de Charlot : juste au-dessous de ce visage en losange, si sensible et si lumineux, et tout le corps disparu sous la table, les deux petits pains au bout des fourchettes, symbole élégant des célèbres grands souliers, en rappellent les fuites centrifuges, s'essaient gauchement à des gestes compliqués. Si la réussite pour un artiste est de s'exprimer parfaitement soi-même, Charlie Chaplin aura du mal à faire mieux.

Son extravagance est moins du domaine de l'art ou de la fantaisie gratuite que de celui de la pensée. On n'arrive pas à trouver les règles de l'extravagance constante d'un Buster Keaton. Mais on sait très bien — même sans avoir besoin de se l'expliquer — que Charlot qui tente sans cesse de s'épancher, est victime d'un refoulement constant de la part de l'univers et des hommes. Dès qu'il se croit délivré, il se détend violemment de toutes parts comme un gaz ; sitôt que paraît la menace, la peur ou la timidité le recompriment. (...)

Dans tout cela j'ai oublié ses yeux, mais ce don splendide de la nature échappe à l'analyse. Je les rappellerai mieux peut-être en parlant de son âme. Charlot est un pur individu ; s'il ne parle jamais dans ses films, c'est pour échapper aux types sociaux et au classement. Il est arrivé par là, effet puissant, à ce que le spectateur ne prête à Charlot aucun discours intérieur : la soudaineté, l'impulsivité de ses réactions — l'un des plus puissants moyens — s'accordent avec cette notion. Traversé de réflexes, ballotté dans la nature et la société comme dans un monde sans cesse formidable et toujours inconnu, il est parmi les hommes, leurs passions, et leurs lois, exactement comme l'homme primitif au milieu de la nature. Et la condition de forçat traqué est la seule qui lui convienne. Mais en son personnage, nous sentons traqué sur l'écran, par tout ce qui l'environne, par la joie de la salle et notre propre rire, tout ce que nous tenons caché d'une âme naïve et spontanée. Le rire est l'auxiliaire des contraintes sociales. Charlot eût fait pleurer Rousseau. Mais il faut qu'il nous fasse rire, puisque nous ne voulons être dupes de rien, puisque nous sommes apprivoisés.

Il m'est arrivé souvent de rencontrer des défenseurs acharnés du fameux film de Chaplin **L'Opinion publique**. Ce film représente, indiscutablement, un exemple de haute maîtrise, tant pour ce qui est de la mise en scène que de l'interprétation, mais le fait est que ses laudateurs ne l'entendent pas seulement ainsi ; ils voudraient que ses méthodes soient exemplaires, que la création des films artistiques soit impossible en dehors d'elles. Le film se développe sur le mode intimiste. L'action, dans sa plus grande part, a lieu dans deux ou trois décors. L'unique extérieur qui s'y trouve est un petit bout de rue sur laquelle les personnages se croisent une dernière fois et se séparent, chacun allant de son côté. L'intense attention de l'auteur-metteur en scène s'est concentrée dans les plus menus détails de ce petit drame qui se déroule dans le cercle intime de trois ou quatre personnages. Tout cela est très bien conduit ; je trouve pourtant que ce type de film est non seulement inacceptable pour son contenu éthique, mais encore qu'il est susceptible d'éloigner le cinéma de ses moyens spécifiques exceptionnels, de ses puissantes virtualités.

Pour Chaplin, toute la richesse des événements liés à la vie complexe de la société humaine ne méritait pas d'être représentée dans son film, car depuis longtemps déjà sa pensée a enfermé tout cela dans une série de dogmes vides. Chaplin, qui vit dans un milieu vide, a trouvé facile de séparer le tout petit monde de ses quatre personnages de **tout le reste**, parce que le reste, aussi bien pour lui que pour le public auquel il s'adresse, est un monde d'idées préconçues, inchangeables et sans intérêt.

Le lien organique entre l'intense complexité de notre époque et le caractère spécifique de l'art cinématographique ne saurait être nié. Et la tendance vers l'incorporation du plus de réalité possible dans le film par une exploitation complète des possibilités effectives de l'écran conduit fatalement à la méthode spécifique de l'art cinématographique, **au montage de plans courts**.

Nous devons rappeler ici que cette même possibilité typique du cinéma conduit encore, inévitablement, au fractionnement du jeu de l'acteur durant le tournage.

Dans l'édition italienne qu'il a effectuée de cet ouvrage, **Umberto Barbaro** commente ainsi ce passage :

Le film classique de Charlot, malgré son indiscutable valeur, mérite la réserve de Poudovkine. Ce film peut être considéré comme un « exemple inégalé de vision cinématographique » seulement pour le choix qu'il fait du « matériel plastique », fonctionnellement narratif et psychologique. On sait l'admiration suscitée par cette œuvre, spécialement en Europe ; en Russie, Maïakovski compte parmi ses admirateurs fervents. Il y trouve « une organisation de faits simples qui produit une énorme saturation émotive ». Avec tout cela, le film demeure substantiellement anti-cinématographique du fait de la médiocre valeur que détient en lui l'élément **montage**. Caractère commun à tous les films de Chaplin. En 1932 déjà, l'anti-cinématographicité de Charlot avait été signalée par Arnheim (Cf. **Film als Kunst**).

A ce propos, il est fort intéressant de relever ce que le comédien A. Taïrof a écrit sur ce même film et sur le cinéma en général : « Pour moi, jusqu'à ce jour, le cinéma s'est montré particulièrement persuasif dans le documentaire et lorsqu'il a cueilli divers moments de la vie et du mouvement de la nature. Et jusqu'à ce jour, le cinéma m'a paru bien moins convaincant lorsqu'il a pris pour **centre de gravité** le jeu des acteurs, fût-ce des plus grands acteurs cinématographiques, comme Jannings dans **Variétés**, ou quand son centre de gravité était la mise en scène théâtrale, comme dans **L'Opinion publique de Chaplin**. » (...)

« En rapport avec le développement rapide et l'inévitable complication de la technique cinématographique, le problème du développement artistique et de l'autonomie du film se pose, pour moi, de la façon suivante : ou bien l'énorme arsenal de la technique cinématographique dominera le réalisateur et l'acteur, et alors le cinématographe ne sortira pas de la standardisation sans âme et sera bien vite sur la voie morte de la décadence, comme il est déjà donné de le voir avec toute une série de films américains, ou bien hardis novateurs, et d'énormes forces collectives, soumettront à eux la richesse technique du film. Alors pour le cinématographe, un horizon vraiment immense s'ouvrira. » (**Kino**, n° 43, 1927).

L'attore nel film, trad. et notes de U. Barbaro, Bianco e Nero, Rome, 1939

Nota : La question de « l'impureté » cinématographique de Chaplin sera reprise également par Jean Epstein, « Charlot débiteur », in **Esprit du Cinéma**, Jeheber, Paris-Genève, 1955.

*Elie Faure*

« IL ME FAIT PENSER A SHAKESPEARE ET MONTAIGNE... »

... Je vois par où, tout comme un peintre, un géomètre, un musicien, Charlot entre en conquérant dans l'empire des poètes. Voici le farfadet narquois qui disparaît en dansant dans l'ombre d'un couloir sordide ou sur la lisière d'un bois. Voici Watteau, voici Corot, les grands arbres encadrant la guirlande des farandoles, le crépuscule vert et bleu, qui s'enfonce sous les feuilles, le pauvre emporté par le songe, avec ses souliers éculés, ses gambades grotesques et charmantes, parmi les nymphes qui l'entraînent dans les prés ensoleillés. Entouré de divinités éternelles, la sorcière, la sirène, Hercule, ou bien le Minotaure à forcer dans son antre avec sa petite canne et son invincible candeur, voici le lutin associant à sa joie humble, à sa souffrance ridicule, la grande complicité poétique du vent, de la lumière, des murmures sous les branches, du miroitement des rivières, de la plainte des violons. J'ai dit ailleurs qu'il me fait penser à Shakespeare. Je suis bien obligé de le redire, puisque la plupart accueille mon insistance par des sourires supérieurs et que pourtant cette impression s'accuse toutes les fois que je le vois. D'une complexité peut-être moins grandiose — Charlot a trente ans et Shakespeare s'éloigne, et puis Shakespeare est Shakespeare — il a ce même lyrisme éperdu, mais lucide. A l'état sans cesse naissant et jaillissant de son cœur, il a, comme lui, cette fantaisie sans limites qui unit dans le même geste, spontanément, l'enchantement ingénu que la vie soit si magnifique et la conscience souriante, c'est-à-dire héroïque, de son inutilité. S'il penche du côté du rire, comme Shakespeare du côté de l'enivrement lyrique, c'est, comme lui, pour s'évader de ses expériences fâcheuses. Il rit de lui, même quand il souffre, et même quand il chante. La plus cruelle clairvoyance observe les effusions les plus fraîches du cœur, et les éléments sentimentaux, à l'instant où ils se confient au plus splendide accueil des astres, glissent sur quelque limaçon.

... Il ne rit pas de tel ou tel, il rit de lui, et par consé-

quent de nous tous. Un homme qui peut rire de lui délivre tous les hommes du fardeau de leur vanité. Et comme il a vaincu les dieux, il devient dieu pour les hommes. Songez donc, il fait rire avec sa faim même, avec **la faim**. Son repas à l'étal du marchand de beignets, ses ruses pour dissimuler ses larcins, jouer la distraction, l'indifférence, son air absent et détaché alors que ses boyaux crient, qu'il est défaillant, livide et qu'approche le policeman, puisent leur violence comique dans celle de toutes nos souffrances qui doit prêter le moins à rire, la crédulité du rêveur n'ayant rien à voir avec elle, ni l'amour-propre du sot. De quoi rions-nous, même quand nous avons eu faim, ou mieux encore nos enfants — infamie à nous crever les yeux pour ne plus voir, à nous enfoncer le poing dans la gorge pour y arrêter le spasme, à nous casser les dents avec leur choc convulsif ? Je pense que c'est, là encore, et là surtout, le contraste étant plus terrible, de la victoire de l'esprit sur notre propre tourment. Car il n'y a rien d'autre, au fond, qui affirme l'homme pour nous, qu'il soit un clown ou un poète.

Ce pessimisme constamment vainqueur de lui-même, fait de ce petit pitre un esprit de grande lignée. L'homme qui oppose sans cesse la réalité à l'illusion et accepte de jouer avec leur contraste s'apparente, je l'ai dit, à Shakespeare, et pourrait se réclamer de Montaigne. Inutile de dire qu'il a pu les lire — j'ai vu, je ne sais où, que Shakespeare ne le quittait pas — mais qu'il n'en avait pas besoin. On a, sans l'avoir connu, les traits du plus lointain aïeul. En tout cas, c'est l'esprit moderne tel que Shakespeare, suivant Montaigne, l'a orienté et tout illuminé d'aurore : l'homme dansant, ivre d'intelligence, sur les cimes du désespoir. Il y a bien une différence. Le langage, chez Charlot, n'est plus de convention, le mot est supprimé, et le symbole, et le son même. C'est avec ses pieds qu'il danse. Encore sont-ils chaussés d'in vraisemblables croquenots.

Chacun de ces pieds, si douloureux et si burlesques, représente pour nous l'un des deux pôles de l'esprit. L'un se nomme la connaissance, et l'autre le désir. Et c'est en bondissant de l'un à l'autre qu'il cherche ce centre de gravité de l'âme que nous ne trouvons jamais que pour le perdre aussitôt. Cette recherche est tout son art, comme elle est l'art de tous les hauts penseurs, de tous les hauts

artistes, et en dernière analyse, de tous ceux qui, même sans s'exprimer, veulent vivre en profondeur. Si la danse est si près de Dieu, j'imagine, c'est qu'elle symbolise pour nous dans le geste le plus direct et l'instinct le plus invincible, le vertige de la pensée qui ne peut réaliser son équilibre qu'à la condition redoutable de tourner sans relâche autour du point instable qu'il habite, et de poursuivre le repos dans le drame du mouvement.

Parfois certaines scènes rappellent les plus purs Vélasquez, avec un ou deux personnages immensément agrandis. Mais ce qui est propre à Charlot, et dès ses films les plus anciens, c'est la qualité de la vie intérieure qu'il lui est possible de suggérer.

Si incroyable que cela paraisse, c'est uniquement aux multiples réactions impliquées par chacun des gestes de Charlot que ses compositions doivent leurs dons persistants de jeunesse, dans une production cinématographique qui vieillit à l'instant.

... Les gestes de Charlot aboutissent toujours à des qui-proquos, à des catastrophes, à des éclats de rire. Mais c'est qu'il vit dans un monde où la réalité extérieure ne s'adapte jamais ; et son désaxement perpétuel au milieu des éléments dont se servent les hommes, sa gaucherie dans le monde, trouvent une de leurs plus parfaites synthèses dans **Charlot pâtissier**, car la pâte, matière essentiellement plastique, y sert de symbole à sa multiple confusion.

Toutes choses prennent ainsi des valeurs qu'on ne songeait pas à leur attribuer ; un ordre nouveau, une imprévisible réalité.

Tout l'univers de Charlot nous est ainsi révélé par un usage inattendu des objets du nôtre.

Et du même coup le nôtre y retrouve une fraîcheur enfantine. (...) Les autres comiques rient de ce qu'ils font ; ou du moins leur impassibilité trahit un étonnement refoulé, la part active qu'ils prennent à leur rôle. Ce qui étonne Charlot, quand il s'en aperçoit, c'est l'étonnement qu'il provoque ; mais cela même d'habitude lui échappe : c'est un être absolument clos et pour qui l'univers est demeuré ce qu'il cesse d'être sitôt que l'on s'en sert en vue de quelque fin pratique.

Ce qui distingue d'abord Charlot c'est donc ce qui distingue tout enfant d'un adulte : il n'agit ni ne s'agite, mais plutôt joue avec les choses. Rien de ce que, par hasard,

il combine, n'aboutit. Le moindre contretemps le désempare. Mais alors, sans aucune violence, sans aucun reproche, il regarde tristement l'obstacle. Puis, presque aussitôt, ainsi que pour ses projets, l'oublie.

Charlot est mort à sa volonté propre. Il ne réalise donc que les velléités qui le traversent — les mille inspirations d'une fantaisie déclenchée malgré soi...

Charlot révèle le chaos intérieur et l'unité de sa complexité, l'unité organique d'expressions délivrées des contraintes du temps et de l'espace. (...)

C'est l'âme décantée. Ce que les surréalistes poursuivent dans les rêves — et ne l'y trouvent pas (car les rêves ne sont que les déguisements d'une réalité provisoirement soustraite aux conditions de l'autre, mais non pas différente) — Charlot le suggère dans le cours de sa vie.

...Au fond, l'état le plus incompatible avec Charlot, c'est l'état de réussite. Charlot ne ressemble pas seulement à l'enfant ; mais au pauvre. S'il parvient à une telle liberté à l'égard de la vie, c'est qu'il est incapable de rien posséder ; quand il est un peu plus correct, son ridicule, qui s'accentue, nous touche moins.

Il peint l'état dans lequel il faudrait vivre pour être heureux — car nul ne devrait être plus heureux.

Si loin du Christ qu'il semble être à certains de ses admirateurs, la contradiction de sa vie et de son art met en relief l'un des enseignements du Christ. (...)

Charlot dans tous ses films répète la même leçon d'indépendance absolue — une leçon qui caricature celle des grands mystiques et qui, précisément, trouve sa punition dans ce qu'elle n'est qu'une caricature.

Mais comprend-il la leçon de son propre génie ?

Charlot n'a rien d'un fou. Le fou affirme une individualité imaginaire, s'y résorbe. Charlot n'a aucune individualité. Il pousse cette absence à ses extrêmes limites.

Nul ne parvient à l'offenser : c'est l'humilité faite homme. Nul ne réussit même à le contredire : il ne tient à aucune de ses pensées.

Il ne pense pas. Il rêve.

On peut troubler son rêve. Le temps de l'oublier et la contrariété s'efface. C'est un être qui non seulement ne songe pas au lendemain, mais vit dans l'unique minute du présent.

C'est une âme instantanée.

...Charlot n'a point de plan, c'est une âme innocente. Il ne possède rien, mais n'est pas possédé. Suarès a tort de dire que c'est une punaise ; c'est moins encore. C'est une forme qui s'est renoncée jusqu'à ne plus exister qu'en fonction des images qui se présentent. Il est le lieu des images du monde réduites à leur pureté.

Toutes choses, tous êtres reprennent par lui une valeur ; et c'est elle qu'avec une parfaite fidélité ses gestes nous livrent. Charlot est un enfant pour qui nulle convention n'existe. (...)

Charlot, par un incomparable miracle, traverse la vie, en y échappant. Plus qu'un miroir, il est celui sur qui rien ne mord, une espèce de délégué de la vie éternelle.

L'innocence, à la manière de l'Évangile, est active. Mais si Charlot cumule l'état du pauvre et celui de l'enfant, ce n'est point par l'effort d'aucune énergie qui veut mourir à soi — c'est par l'abandon de toute énergie.

Le pathétique de ce clown est moins de suggérer l'innocence que l'impossibilité de jamais plus y revenir. (...) En accentuant la caricature de ce que nous éprouvions dans la joie de la liberté, il dégage mille raisons de nous en désoler.

Il certifie notre déchéance.

Puis nous la fait oublier par le mécanisme inattendu d'une plaisanterie.

Peut-être Charlot n'est-il rien qu'un pathétique enfant qui aurait perdu son âme, un singe de génie ?

...Il trahit la nature en donnant l'illusion de la copie.

Il n'en copie que l'extérieur.

Il efface la douceur de l'air ; et la suggestion du moindre mystère est écartée. (...)

Le monde de Charlot est un monde pétrifié.

Le monde de Charlot a deux dimensions. C'est un schéma.

Ceci nous ramène au caractère principal de son art qui est l'ignorance de toute réalité concrète. Et cette ignorance apparaît bientôt un manque absolu d'humanité — une vue unilatérale et ridiculement étroite de la vie. D'où son pessimisme.

D'abord j'avais pensé que les gestes de Charlot, par leur

spontanéité, révélaient son univers intérieur, mais c'est bien plus l'irréalité de cet univers — sa propre disponibilité continue — en fin de compte sa dépendance bien plus que sa liberté. Puisque, réagissant à toute image, Charlot dépend indistinctement de toutes.

En tant qu'objet, et par rapport au monde, il est le badaud à l'esprit vide — l'homme aux bras ballants. (...)

La satire qu'il fait n'est pas tant celle de toute réalité que d'une réalité que l'esprit n'informe point. Caricature moins de l'homme que de cet être qui est à peine un homme, de ce personnage indécis qui ne désire qu'en fonction des désirs des autres.

Charlot est double. Bête et ange. Il nous fait rire de notre automatisme, mais en appelant du même coup notre attention sur notre déchéance. (...) Maître des eaux, de la terre et de l'air, il est l'esprit dégagé de toute pesanteur, notre substance la plus subtile.

... S'il présente par l'artifice d'une fausse exactitude, le monde qui nous entoure comme le plus nul qui soit, c'est donc, en fin de compte, pour souligner tout à la fois l'aisance avec laquelle il s'en dégage, cette manière de n'en être pas responsable, de ne pas lui appartenir ; et aussi que c'est le tissu de sa vie de chien, la matière même de ces gens qui l'entourent et le condamnent au charnel.

Charlot est donc aussi une âme qui, dans sa prison, se dévoile en silence, qui ne s'attarde pas à chacun de ses malheurs, mais renouvelle incessamment la tristesse de n'être pas Ariel. Son désespoir est sous-jacent que suggère l'empêchement perpétuel où son corps se prend par la faute de tels objets, de tels êtres qu'il avait négligés mais qui, tout à coup, lui prouvent qu'ils le tiennent et dont il ne s'échappe qu'à la faveur de subterfuges imprévus. (...) Ainsi Suarès a tort de l'accuser de platitude. Il n'est plat que parce que, dirigeant avec gaucherie ce corps qui le gêne, dont il ne sait que faire, il est réduit, pour le délivrer, aux pirouettes, aux singeries, à la platitude. (...)

Il faudrait ajouter que, s'il prend ce monde pour un monde pesant, il n'a certes pas tort. Mais qu'il est une autre manière de s'en dégager qu'en rêvant qu'on a des ailes ou que des naïades vous entraînent ; en prenant conscience d'être au milieu de cette réalité pour y agir avec amour.

Charlot manque d'amour quand même il se montre

amoureux. Je pensais que nul état plus que la possession ne lui était opposé. Mais il y a la charité.

Ses rapports avec les êtres restent superficiels : il est enseveli en soi. Par ses sens s'établit un contact, mais par eux seuls. Et ce monde n'est si lourd pour lui que parce que, au lieu d'aimer, il promène son corps.

Il n'agit point. Il se promène toujours.

Plus que le pauvre, il est l'oisif à qui tout pèse. N'aimant rien, ni les gens, ni aucun jamais de ses métiers, — un chien parfois, mais c'est alors pour s'en servir. Le personnage est double.

Et peut-être plus qu'une âme et un corps, est-il ce corps pesant, et cet esprit qui ne parvient pas à dépasser ses propres créations — à les animer par l'amour.

... Charlot n'atteint donc à sa grandeur complexe que parce qu'il est, plus que nul autre, l'expression tangible et visible de l'humilité — odieux dans la seule mesure où sa caricature devient trop manifestement celle des Évangiles. (...)

Il n'essaie pas de réussir, mais de subsister : et comme l'univers entier est ligué contre lui, il est bien obligé de se défendre par la ruse.

Son égoïsme est l'effet d'un monde cruel où il se trouve engrené. C'est la bonne volonté de qui essaie en vain de se mettre à la page, car une innocence plus forte encore, le paralyse et, l'empêchant d'aboutir, le prive de ses fruits. (...)

Le comique est donc vraiment moins le signe d'une vengeance sociale, que de la vengeance d'un amour qui n'est pas encore charité, mais qui, déjà, souffre d'un monde en rupture d'amour.

Si, pour le misanthrope, il est une sorte de héros — aux yeux du chrétien. Charlot est le plus tragique des grotesques.

... Absent de ce qui lui arrive, il est donc libre. Mais sans avoir retrouvé la pureté. Autour de la bouffonnerie obsédante du monde, sa flottante pitié ne parvient pas à se cristalliser.

Miséreux qui tente en vain de s'élever jusqu'à une sorte de dignité bourgeoise, il est la synthèse de deux attitudes inconciliables, de deux univers opposés.

### I. — Identité du tyran et de la victime.

Ce n'est pas par hasard que Charlot incarne à la fois le barbier juif et le dictateur nazi : mais cette intuition d'identité ne se limite pas à celle que Umberto Calosso découvrait dans les personnages anarchistes d'Alfieri, chez qui l'esclave ne se distingue pas du tyran et où chacun est son propre ennemi avant d'être celui des autres. Pour Charlot, cette identité se réfère à l'histoire la plus ancienne, l'éternelle histoire du mal et du bien, de la Babylone terrestre et de la Jérusalem céleste, de la libération messianique du monde.

La guerre, avec son expérience de tragédie élémentaire, de terreur et de sang, est un total renversement de valeurs. L'aéroplane vole à l'envers, la montre de gousset s'envole. Dans ce monde renversé où les choses les plus absurdes surviennent naturellement, l'unité de l'homme se brise. Charlot précipité, s'enfonce dans la boue et dans l'obscurcissement de toute mémoire, et disparaît, comme descendu aux Enfers. La conscience est perdue, l'homme s'est divisé. Son humanité civilisée se dissimule dans l'ombre après l'épreuve de la peur, et à sa place, sous la poussée de la même peur, éclate un inconscient collectif jusque-là caché dessous l'écorce de la personne. C'est le Dictateur, l'éternel Hinkel, qui a le visage même de l'homme, et en qui chacun se reconnaît un peu puisqu'il semble fait des angoisses et des rancœurs communes à tous.

Ainsi, de même que le Dictateur surgit lorsque Charlot disparaît dans la boue noire de l'Enfer, lorsqu'il revient définitivement à la lumière, s'évadant de l'autre enfer, le Camp de Concentration, Hinkel disparaît dans l'eau, coule et meurt. Pourquoi le tyran disparaît-il ainsi, sans guerre ni combat, à l'improviste ? Parce que la vision de Charlot est une vision messianique ; elle est celle d'un éternel mythe hébraïque qui n'a ni le besoin ni la possibilité de se réaliser dans l'histoire : elle est pour chacun, une histoire personnelle de péché et de rédemption. Dans la capti-

tivité de Babylone il n'y a pas de plainte : dans le règne de l'Antéchrist ce ne sont que larmes, ou atroce folie. Mais quand Charlot assume, lui le Messie, l'héritage de l'Antéchrist, tout conflit cesse sur la terre. L'unité de l'homme est restaurée ; sur la tribune érigée par les persécuteurs la devise : Liberté est inscrite à bon droit et l'épouvantable rassemblement des envahisseurs devient un Paradis, où les pécheurs s'assoient à la droite du Seigneur et autour de lui. Cette aventure est celle de l'Apocalypse : le monde heureux est à la fin des temps (ou dans le songe, le simple paradis des rêves de Charlot), dans la Terre Promise, où triomphe l'Agneau.

C'est pourquoi Charlot perd ici beaucoup de ses caractères traditionnels et tout d'abord cette férocité cachée, ce côté coq cruel, qui le faisait si souvent mauvais. Bien et mal ne sont plus un mal : le tyran même est vu avec l'indulgence de qui a pénétré une vérité.

## 2. — Qu'est-ce que le Dictateur ?

Il est le fils d'une peur très ancienne, dans laquelle dominent les éléments sexuels. Il est l'homme qui fuit, qui se pend aux tentures par peur de lui-même. Il est la terreur qui engendre la terreur. Le caractère de perversion sexuelle du Dictateur est évident. La danse avec le globe tend à un orgasme angoissé : Hinkel s'étend à plat ventre, comme une putain, sur la table, avec un sourire obscène et épouvanté, et la sphère terrestre, après avoir rebondi sur sa croupe, éclate et se dissout dans le néant. Hinkel danse avec Donna Rachele, et là encore il se sauve au beau milieu, l'abandonnant avec ses yeux penchés dans une grotesque et touchante mélancolie.

La terreur s'extériorise en féroce impuissance, comme dans la scène avec la secrétaire où, après une animale explosion des instincts le Dictateur s'enfuit au premier prétexte. Sexuelles sont encore toutes les manifestations de sa folie : la scène au miroir du fichier, les poses ininterrompues pour les portraits, l'arrachage des décorations et des boutons de Goering, la lutte avec Mussolini entre les saucisses et les spaghetti, sa manière furibonde d'écraser les noix comme têtes de Juifs et, par-dessus tout, dans son plus violent éclat de fureur, la banane brandie comme simulacre et comme épée.

Dans cette folie érotique, dans cette terreur destructrice,

Charlot a vu quelque chose de beaucoup plus profond qu'un fait individuel et historiquement déterminé. Il ne s'est pas même soucié d'une facile ressemblance physique avec Hitler. Tout se passe dans le profond de la conscience, et se résoud à la fin des temps, quand apparaît puis disparaît avec l'Antéchrist la Babylone prostituée.

3. — Comment la rencontre est-elle possible entre un ange-barbier juif, plein d'humanité, et un Junker prussien, von Schultz, plein d'honneur, de superbe et de sentimentalisme germanique ? Cette rencontre ne peut se faire, évidemment, que dans un monde renversé. Les rencontres du Juif et du Junker sont l'un des motifs essentiels du film, et elles surviennent, comme c'est naturel, seulement dans le ciel. Après la première d'entre elles, dans l'aéroplane retourné, tous deux se retrouvent de nouveau dans le ciel, quand Charlot balance en l'air, pendu à un lampadaire ; dans le ciel encore a lieu la troisième rencontre, sur le toit de la maison, où se répète, modifié, le motif de l'aéroplane. Et ils se retrouvent une autre fois, le Juif et le Junker, mais ce coup-ci à l'Enfer, qui est un Ciel renversé, dans le Camp de Concentration ; et enfin sur la tribune de Vienne conquise, cette estrade qui est le vrai Ciel, l'éternel ciel des saints, où Charlot Messie prononce les paroles de la félicité finale. Dans ce paradis retrouvé, le Junker restera pour toujours assis au côté du Juif. Dans le ciel du rêve, ou de l'Apocalypse, il n'est plus de vengeance, mais une perpétuelle paix.

4. — Cette paix est celle de la Terre Promise ; l'Autriche où émigrent la belle Hanna et le vieillard sur les chariots des persécutés, n'est pas véritablement l'Autriche mais le Pays de Chanaan. Les fleurs de l'espérance resplendent au soleil, sur les collines sereines, après le désert de la férocité : aux arbres pendent les grappes énormes de la vigne du Seigneur. L'argousin ose encore toucher à une de ces grappes : mais déjà s'apprête, quand l'homme aura résolu en lui son propre mal, dominé son inconscient déchaîné, quand Charlot aura revêtu l'uniforme et pris en charge le rôle d'Hitler, le soleil de la Justice qui les dorera éternellement.

5. — Ces motifs fondamentaux libèrent l'intrigue de toute détermination particulière, de tout caractère de « tableau historique », pour en faire une sorte de drame

sacré qui oscille, hébraïquement, entre la plus grande abstraction et la plus grande réalité. Du paysage mental de la guerre à la scène bouleversante de la lapidation avec les tomates ; de la satire de l'homme fait machine, lié à une folle religion dans les rites du pas de l'oie ; du haut-parleur, des saluts romains, du tapis et du train, à la multiplicité des personnages distincts, victimes peureuses ou courageuses, SS monstrueux, officiers pleurant de tendresse pour le Führer, objets extraordinairement évocateurs comme le fauteuil du barbier plein de toiles d'araignées et qui semble une chaise de torture, le gibus et les cannes de golf de von Schultz ; de la cruauté des scènes comiques, du raffinement culturel des souvenirs expressionnistes dans la scène de l'arrestation de Charlot, ou du Lohengrin durant le ballet avec la sphère, à la délivrance musicale, par la danse, de Charlot au ghetto après le coup de gong de la poêle qui s'est abattue sur sa tête — début d'un rythme aérien qui durera jusqu'à la fin de l'œuvre, — tout y peut trouver place.

6. — Cette œuvre d'art, réalisée avant la guerre, a une valeur libératrice. Le plus atroce des drames, celui que nous vivons encore, s'y trouve transfiguré en une histoire hors du temps. Le contraste entre notre nature de participants à la tragédie contemporaine et notre qualité de spectateurs pourra peut-être déconcerter, et il peut sembler en vérité extraordinaire que Hitler et Mussolini, ces objets de propagande, ces précipités indéterminés d'une peur collective, aient pu devenir, eux aussi, objets de poésie. Mais dans l'histoire biblique du bien et du mal, du péché et de la grâce, il y a peut-être place même pour eux.

Il mappamondo del dittatore, in « La Nazione del Popolo », 28 octobre 1944 — repris in « Cinema Nuovo », n° 125, 15 février 1958.



THE GREAT DICTATOR 1940





MONSIEUR VERDOUX 1946



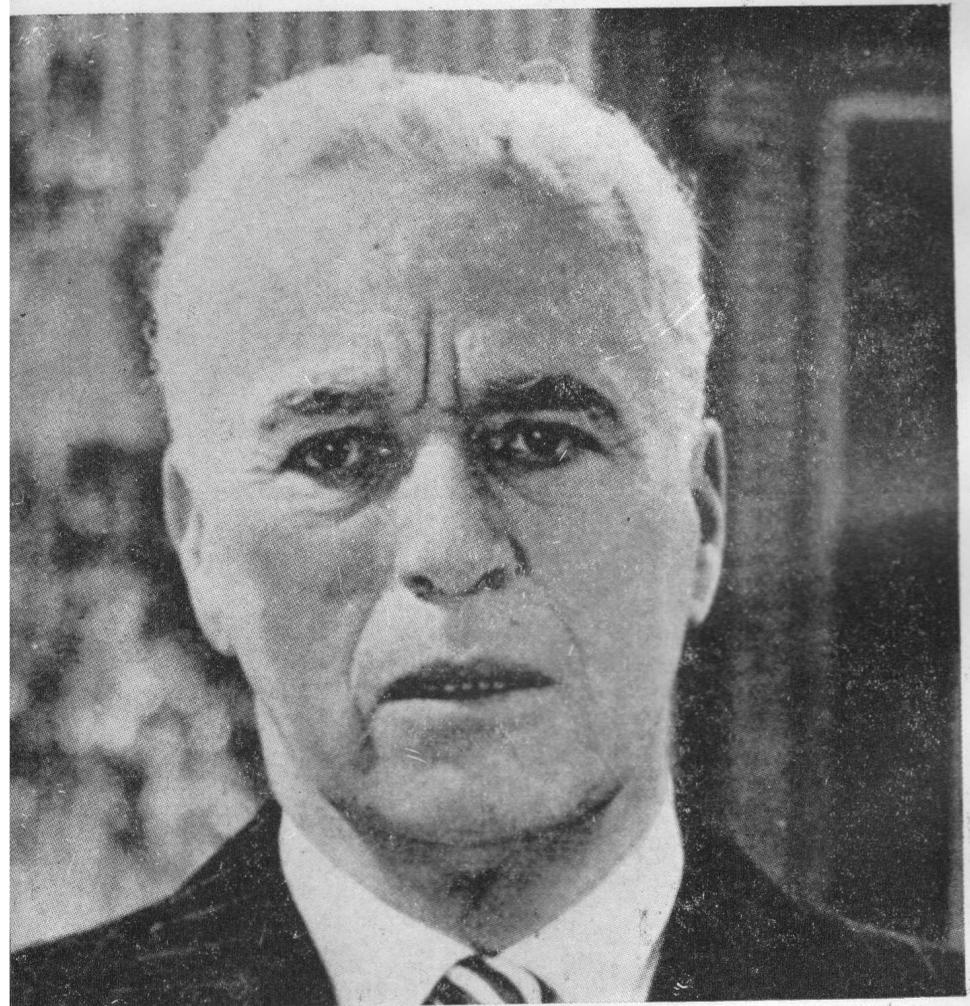
MONSIEUR VERDOUX 1946





LIMELIGHT 1952

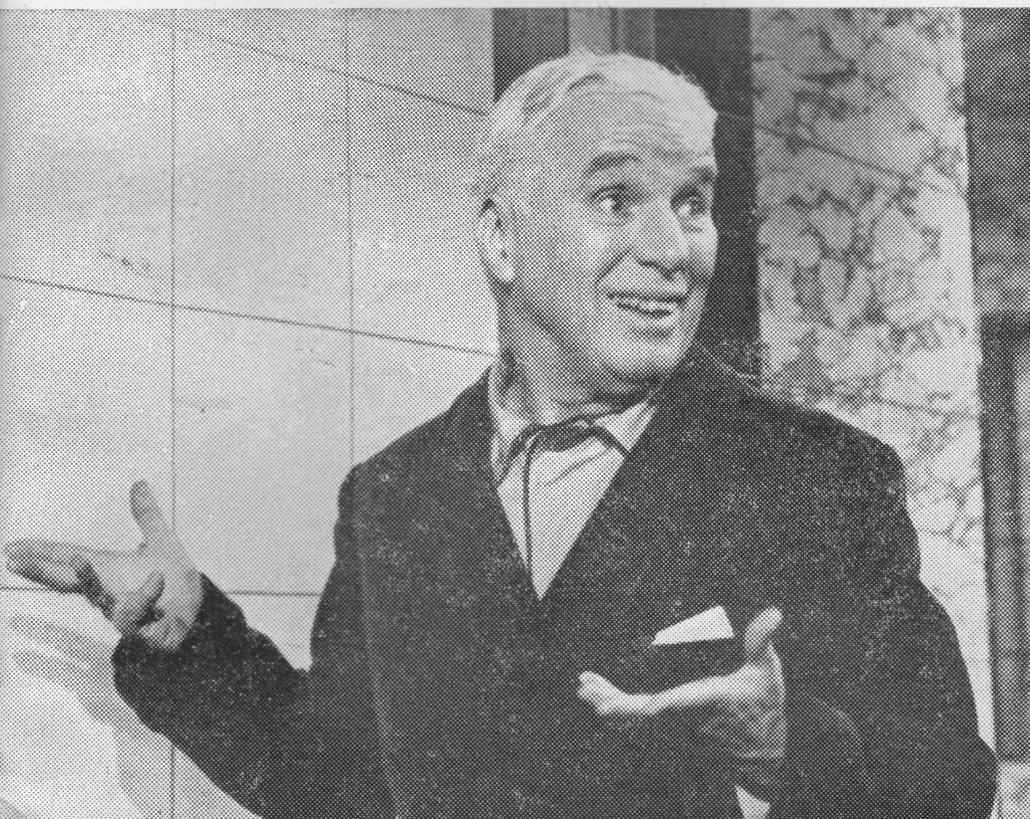




A KING IN NEW YORK 1957



A KING IN NEW YORK 1957





THE KID (projection au Museum of Modern Art)

CHARLES CHAPLIN ET SA FEMME OONA O'NEIL



Aleksander Lejtes « L'HUMANISME ABSTRAIT DE CHAPLIN »

... Charlie Chaplin s'arracha à « la fabrique du rire ». Il ne devint pas, comme clown de métier, comme bouffon prestidigitateur, comme automate comique, un esclave de l'ordre capitaliste. Il devint un artiste véritable. Il découvrit les traits humains et humanistes, parfois tristes, parfois tragiques, de son Petit Homme. Ce personnage atteignit les masses. Il commença à éveiller chez le spectateur des rapprochements et des comparaisons. A travers les trucs de l'excentrisme, on apercevait la vérité de la vie. Mais c'est tout autre chose qui plaît aux exégètes et aux laudateurs bourgeois de Chaplin. Ceux-ci s'évertuent à arracher de son terrain historique réel cette figure comique pour présenter comme fatals son vagabondage tragique et ses défaites, et pour attacher définitivement Chaplin à ce masque qu'il s'était librement donné à la Keystone.

Or Chaplin grandit en tant qu'artiste à mesure que, conservant son masque, il en changea progressivement la fonction. Il se grandit en conduisant son personnage à travers les multiples décors de l'enfer capitaliste, et en lui donnant un contenu toujours plus vivant. Avec cet instinct profond des grands artistes, il ne pouvait manquer de sentir que l'enfer capitaliste tel qu'il se déduisait de l'ensemble de ses films, était plus que la toile de fond des aventures, mésaventures et facéties de son personnage, mais bien le milieu réel dans lequel luttent pour la vie et pensent avec angoisse des millions d'hommes pareils à son personnage ; il devinait que ces hommes ne peuvent pas ne pas changer et que lui-même, par conséquent, ne pouvait pas ne pas transformer son héros.

Chaplin a montré dans ses films, pittoresquement mais avec acuité, les contrastes entre le faste et la misère dans les cités capitalistes. Mais les contrastes de la vie ne sont pas tous extérieurs ; elle comporte encore des contradictions plus profondes, qui, en dernière analyse, sont le moteur de la société humaine et font progresser ses différents représentants.

C'est ici que se manifeste l'intime contradiction des créations à venir de Chaplin. Son personnage ne possédait pas de réalité historique. Il possédait une réalité sociale. L'auteur y mit une grande passion humaine. Mais son personnage ne se heurte pas à des événements réellement historiques. C'est comme s'il ne se passait rien dans le monde. Comme si les mouvements qui se développent dans l'histoire n'avaient aucune influence sur le héros qu'il a créé.

Une fois seulement, l'auteur mit son personnage aux prises avec un événement réel, historique : la guerre impérialiste de 1914-18. Mais dans ce film, **Shoulder Arms**, la guerre historiquement réelle était présentée d'une façon limitée et abstraite. Elle était donnée comme un décor : tranchées, boue, misère. Sur ce fond se déroulent des gags excentriques et des épisodes émouvants. Ce film, dans le meilleur des cas, ne peut retentir que comme une protestation génériquement « humaine » contre la guerre, contre la misère « en général ». Puis le petit homme de Chaplin jeta son fusil dans un coin. Il ne prit plus jamais les armes : comme s'il ne lui incombait pas, à lui ou à ses semblables, de réfléchir sur la terrible vérité de la guerre impérialiste. Il reparut, dans les films suivants de Chaplin, son habituelle canne de bambou à la main.

(...) Plus il avançait, plus Chaplin hésitait dans le choix de ses sujets. Ses recherches créatrices, ses hésitations, ses incertitudes, ses balancements, parfois, se prolongèrent longtemps. Quelles difficultés internes surgissaient donc sur son chemin de créateur ? Naguère il avait su, en découvrant son masque, découvrir un personnage. A présent le devoir s'imposait à lui de transformer cette « figure » en « caractère » et de la jeter dans l'époque historique. Une autre possibilité certes s'offrait : transformer la figure de Charlot en un symbole abstrait, en une personnification de l'infortune et de la misère « en général ». Le faire eût été bien facile. Mais dans ce cas le personnage se serait obscurci, aurait perdu de son actualité pour les millions d'hommes de l'occident, ces « petits hommes », ces « hommes simples », qui combattent pour leur droit à la vie. Finalement Charlot serait entré dans la série de ces figures mélodramatiques qu'Hollywood en ce temps-là fabriquait à la chaîne et qui suscitaient invariablement le mépris de Chaplin. Il n'avait pas quitté « l'usine du rire » pour en venir là.

Chaplin ne voulait pas rompre le lien organique qui

l'unissait intimement à la masse du public. Cela l'exhortait à donner à ses films des contenus concrets, historiques, à leur donner une tendance sociale. Mais il ne possédait pas cette large compréhension historique qui l'eût aidé à découvrir la réalité même à travers le « caractère » de Charlot et alors, de film en film, pour l'élaboration de son personnage, il oscilla entre le caractère et un certain symbole immatériel. « Dans mon personnage je jette parfois un pont entre le caractère et le symbole. Je ne suis pas toujours rigoureusement conséquent », confessa Chaplin.

Chacun de ses films ou presque se termine par un plan dans lequel le héros s'éloigne sur l'écran, comme si le metteur en scène promettait au public : « à suivre », « je vous parlerai encore de mon personnage. » Chaplin n'essaya jamais de se détacher de son masque, de son héros. Mais il lui semblait que ce masque, en exigeant une interprétation comique, l'empêchât de découvrir ce qui advenait de neuf dans la réalité historique et qu'avec son instinct d'artiste, il ne pouvait pas ne pas sentir. Il rêvait de drame, de tragédie. « J'ai une idée fixe », écrivit-il une fois, « c'est le désir de créer des films dramatiques. » « J'aime la tragédie », écrivit-il une autre fois, « parce que, à sa base, il y a toujours quelque chose de merveilleux. » Il lui semblait qu'à travers la tragédie il aurait plus facilement senti et rendu la dimension historique des événements. « Le comique doit être passif, il ne donne aucun branle aux événements, ce sont au contraire les événements qui le dirigent », écrivait Chaplin.

Il est intéressant de considérer les sujets et les films auxquels Chaplin avait songé pour tenter d'abandonner son masque. Il lui arrivait même d'en commencer les prises de vues, puis il renonçait à les poursuivre. On retrouve là ses continuelles hésitations entre la recherche d'un caractère vivant et l'approfondissement d'un symbole abstrait. Après avoir projeté une vie du Christ, un film sur Napoléon changé en maître d'école, une transposition du **Roman d'un jeune homme pauvre**, il retournait à nouveau à sa vieille et coutumière figure, au pauvre vagabond porteur d'une badine.

En grand artiste, il mettait dans ce personnage toujours plus de pénétration, toujours plus de pathos. Déjà dans **Les lumières de la Ville**, dont le prologue est empreint de sarcasme pour la « prosperity » américaine tellement vantée, c'est précisément lui, Charlot, misérable vagabond

sans toit, qui reconforte et persuade un millionnaire désespéré : la vie est merveilleuse et l'homme est bon. Ce n'est point par hasard que, dans **Les Temps Modernes** — le film le plus fort, le plus progressiste de Chaplin qui rit amèrement de la civilisation capitaliste — l'auteur accepte que son personnage, ayant ramassé sur la chaussée un drapeau rouge tombé d'un camion, se mette sans le savoir à la tête d'une manifestation de travailleurs. Dans son héros, Charlot encore voyait seulement l'homme victime, qui peut par hasard être impliqué dans la lutte, non l'homme conscient qui, activement, se jette dans la bataille.

Ce personnage passif ne correspond pas au caractère civilement actif de Chaplin lui-même. Ici, la contradiction surgit dans son œuvre. Le sentiment civique pousse le citoyen Chaplin à réagir fortement, sous une forme ou une autre, aux grands événements contemporains qui agitent les masses ; l'artiste en revanche voit ces mêmes événements seulement comme un fond sur lequel mouvoir son personnage immuable. Le sens artistique de Chaplin retarde notablement sur son sens civil. Un humanisme abstrait, tel est le fondement de sa vision artistique du monde.

Vinrent les temps où Chaplin perçut l'exigence d'apporter aux événements historiques une riposte créatrice véritablement combattante. Alimenté et encouragé par le système capitaliste, soutenu par les dollars américains, l'agresseur fasciste bombardait déjà les villes paisibles de l'Espagne, occupait l'Autriche et la Tchécoslovaquie, et se préparait à noyer de sang toute l'Europe. La seconde guerre mondiale s'ouvrit. Chaplin la rencontre avec **Le Dictateur**.

Les premières images du **Dictateur** montrent les tranchées de la guerre impérialiste de 1914-1918. Nous avons devant nous le même petit homme incertain que nous avons déjà vu dans le vieux **Shoulder Arms**. C'est un coiffeur juif. Il perd la mémoire et va finir dans un hôpital. Les plans suivants nous le montrent vingt ans après, en Allemagne, au moment de l'Anschluss autrichien. Cet intervalle de deux décennies, le coiffeur l'a passé à l'hôpital, sans soupçonner aucun des énormes changements qui survenaient dans le monde durant ce temps. Cet aspect du sujet est particulièrement indicatif. La figure du « Petit homme » est donnée comme séparée de la grande expérience sociale, qu'accumulèrent, au cours de ces vingt ans, les « hommes simples » du monde entier. Cette expérience sociale fut proprement énorme. L'expression même de « simples

gens », d' « hommes du peuple » commence à résonner différemment. (...)

Dans **Le Dictateur**, pour la première fois, Chaplin pousse son personnage à se manifester en qualité de tribun. Nous parlons de ce discours de six minutes que Charlot coiffeur prononce à la fin du film, après avoir jeté le masque de son sosie, le dictateur fasciste Hinkel.

Ce discours du personnage chaplinien parlait encore d'une manière abstraite et sentimentale. Le monde déjà existait, en effet « où les hommes sont au-dessus de l'avidité, de la haine et de la cruauté », monde où le peuple a découvert ses propres forces, ses propres possibilités. C'est le monde des hommes soviétiques, la société socialiste. Un monde dans lequel le « petit homme » déjà s'est découvert grand, puisqu'il est le constructeur de sa propre vie. (...)

Mais Chaplin vivait et mûrissait dans un monde bien éloigné de celui auquel il adressait ses « Saluts ». Sa conception de l'art n'acceptait qu'une figure seule : la figure de l'homme victime. Dans **Le Dictateur** le petit barbier qui pourtant ne croit pas en lui-même, est seul à se dresser contre Hinkel. Comme si, ces années-là, des hommes par millions ne s'étaient pas levés, en un combat actif, contre le fascisme ! Voilà pourquoi l'apriorisme optimiste et sentimental du héros du film ne peut être dit qu'abstrait, aussi bien que son humanisme. Avec toujours plus d'évidence, l'œuvre de Chaplin dévoile de quelle surprenante manière la conception artistique de l'auteur est en retrait sur son esprit démocratique et combattant.

Il est bien caractéristique aussi que la presse bourgeoise américaine ait, en son temps, accueilli **Le Dictateur** de façon ambiguë. Les objections fondamentales étaient dirigées contre la seconde partie du film et le fameux discours. (...) Mû par de nobles sentiments civiques, l'artiste aux convictions démocratiques franchissait toujours plus résolument ces limites traditionnelles que la société bourgeoise fixe à un clown, aussi génial soit-il. Chaplin éprouvait, toujours plus insistante, l'exigence de tourner son comique caustique contre la société capitaliste prise dans son ensemble.

Après **Le Dictateur**, il songea à **M. Verdoux**, sa « comédie de meurtres » avec lequel il démasquerait le capitalisme en tant que structure, en tant que système qui trouve seulement dans les guerres une source d'affaires avantageuses sur une vaste échelle. Mais encore à cette occasion,

Chaplin se laisse entraîner par sa conception de l'art, par son humanisme abstrait.

Il avait écrit en 1920 : « La connaissance de la nature de l'homme est à la base de tout succès. » Chaplin expliquait par sa connaissance de la nature humaine, son propre succès d'artiste. Mais comment connaître la nature de l'homme si on l'abstrait de la nature de la société humaine et de la lutte sociale qui constitue la qualité humaine ? « L'essence de l'homme n'est pas un principe abstrait, inhérent à l'individu isolé. Dans sa réalité elle est un complexe de rapports sociaux », affirmait Marx. Le péril dont l'humanisme abstrait menace les conceptions de l'art tient au fait qu'un tel humanisme peut très aisément se convertir en anti-humanisme semblant abstrait. Le facile virage au pessimisme intégral est en effet un trait caractéristique de l'optimisme abstrait. Et si, dans *Le Dictateur*, Chaplin s'écriait avec transport : « On a donné des ailes à l'âme humaine et enfin l'homme commence à s'élever. Son âme s'élève vers l'arc-en-ciel, dans la clarté de l'espérance, vers l'avenir glorieux qui t'appartient, qui m'appartient, comme à chacun de nous tous. » (1) Dans sa « comédie de meurtres », M. Verdoux proclame que ce siècle est « le siècle du crime », son personnage et son ambiance ensevelissent le spectateur dans des ténèbres sans échappée. La finesse et la précision de la satire se perdent, le pamphlet cesse d'être pamphlet, le rire n'est plus un rire.

... On aurait tort d'isoler l'échec de Chaplin, avec *M. Verdoux*, de la lutte exaspérée qui se poursuit sur le front idéologique dans tous les pays. Si on pénètre jusqu'au fond les ultimes scènes de cette « comédie de meurtres », M. Verdoux alors se révèle à nous comme une figure de « petit bourgeois que les horreurs du capitalisme ont rendu enragé ».

« Le petit bourgeois que les horreurs du capitalisme ont rendu enragé », écrivait Lénine dans *Le Gauchisme, une maladie infantile du communisme*, est un phénomène social spécifique, comme aussi l'anarchie, de tous les pays capitalistes. L'inconstance de ce révolutionnarisme, sa stérilité, cette faculté qu'il a de se changer rapidement en soumission, en apathie, en chimères, ou encore en abstraction frénétique excitée par tel ou tel courant à la « mode », est un phénomène bien connu.

Le monde capitaliste utilise souvent à son profit ces

(1) La traduction de la citation est empruntée au livre de Lepron.

traits instables du révolutionnarisme petit bourgeois qui vire si facilement à l'utopie, à l'apathie et à la soumission. (...) La rébellion anarchiste, infructueuse et chimérique, conserve d'un côté l'allure d'une critique anti-capitaliste et peut séduire par son « gauchisme » extérieur, mais de l'autre, elle devient une apologie effective des mêmes structures capitalistes par le fait que, dans cette anarchie morale, les frontières s'estompent entre capitalisme et société humaine « en général » et que les horreurs de l'état exploiteur se présentent alors comme horreurs, éternelles, inséparables de la condition humaine. C'est justement parce qu'ils convertissent le conflit avec le capitalisme en un conflit absurde et abstrait « contre l'homme » que les anarchistes de la morale non seulement discréditent l'idée juste, mais répandent parmi les travailleurs un sentiment d'embarras, les font douter de leurs forces, de leurs possibilités, de leur avenir. (...) C'est un péril de ce genre qui menace l'artiste progressiste Chaplin.

... Est-il possible de constater, sur un cas précis, l'élan civique sincère d'un artiste, et en même temps, de critiquer âprement et sans compromis, ses positions artistiques ? C'est non seulement possible, mais nécessaire. Ses positions artistiques sont en effet exploitées par les réactionnaires comme un facteur de décomposition de l'art, capable de troubler la conscience de tous ceux qui luttent pour le progrès. Aujourd'hui, les masses travailleuses du monde désirent entendre dans l'art la voix claire et assurée de leurs artistes progressistes. Les artistes de gauche, malheureusement, se limitent souvent à crier, un cri noble mais plein d'accents hystériques. Or le cri est un témoignage d'impuissance, et les masses, toujours plus assurées de leur force, ne se satisfont pas d'un tel art, encore prisonnier de la décadence bourgeoise et de l'abrutissement petit-bourgeois. (...)

L'œuvre de Chaplin s'est développée précisément dans une ambiance où s'affrontent décisivement la vision scientifico-progressiste du socialisme et les conceptions décadentes d'une société en déclin. Au fond, Chaplin a grandi, comme artiste, en constant conflit avec lui-même : « Je ne suis pas toujours rigoureusement conséquent », a-t-il dit. (...) Les apologistes bourgeois du premier Chaplin ont canonisé le « Petit homme » comme figure éternelle de l'infélicité humaine. Une seule chose est absente de leur kaléidoscope d'analogies historico-littéraires : la compréhension du fait que toutes les figures de « petits hommes » créées par les

artistes petits ou grands, en diverses époques, n'ont pas du tout été produites par la « libre imagination » de ces auteurs, mais reflétaient les phénomènes sociaux concrets du temps, absolument différents d'une époque à l'autre. Pour eux le Pinneberg de Hans Fallada, le Don Quichotte de Cervantès, l'Eugène de Pouchkine et le Soldat Schweik de Hasek sont simplement des hommes qui sont soumis à un « fait » historique. (...)

Ils sont nombreux en occident les artistes de talent qui savent prendre des positions progressistes, qui haïssent le capitalisme et sa pseudo-culture. Leurs œuvres certes ne manquent pas de contradictions. Ils sont ces « socialistes par sentiment, dépourvus de base théorique » dont parlait un jour Lénine à propos de Upton Sinclair. La critique soviétique n'a pas à les couvrir de compliments qu'ils ne lui demandent d'ailleurs pas. Mais elle leur doit une analyse amicale et sévère des tendances négatives et positives de leur œuvre de créateurs, à la lumière des conceptions de l'avant-garde du monde contemporain.

(Talent i mirovossrenie. — Talent et conception du monde — « Novij Mir », Moscou, mai 1948. Reproduit in extenso par Glauco Viazzi in *Chaplin e la critica.*)

Les premiers excellents courts métrages de Charlot ne diffèrent guère de ceux de Max Linder : qu'on pense à la lutte avec la chaise longue dont le protagoniste ne parvient pas à se libérer, ou bien à son conflit si comique avec la porte tournante qui s'acharne à le renvoyer dans la rue, ou encore à la première leçon de patinage, quand les patins à roulettes se rebellent et partent de leur propre côté.

La signification profonde de la désarmante « incapacité » de Charlot tient en ceci : que sa lutte contre la malice de l'objet ne dévoile pas seulement la nature diabolique de celui-ci, mais transforme les objets eux-mêmes en **partners** d'égale valeur, voire de valeur supérieure. Ils l'emportent sur Charlot justement parce que, dans son humanité « non objectivée », lui n'arrive pas à se placer sur le même plan que les mécanismes.

#### *L'idéologie des pionniers*

Un art comme celui du cinéma, qui renverse toutes les traditions constituées, ne pouvait naître que d'une idéologie progressiste. Le contraire eût été paradoxal, inexplicable et sans précédent. Pour ce qui est du contenu de ses films, Griffith fut un progressiste, un radical-démocrate. Il se déchaîna contre le chauvinisme impérialiste, dénonçant les méthodes du grand capitalisme. (...) Toute une génération de cinéastes hollywoodiens suivit avec enthousiasme l'œuvre de Griffith. (...) **En ce temps-là** l'esprit de la liberté était encore bien vivant. L'ombre du fascisme ne l'avait pas encore obscurci. (...) Charlie Chaplin aussi, l'un des représentants les plus autorisés de cette première grande génération cinématographique, fut exclusivement sensible au triste destin de l'humanité pauvre et abandonnée. L'immortelle figure de Charlot n'est pas le personnage révolutionnaire de l'ouvrier ou du paysan exploité ; il naît plutôt dans l'ambiance du **Lumpenproletariat** qui se défend par la ruse et les simples moyens dont il dispose contre la

« cruauté des riches », et qui se venge avec des coups d'épingle. Tout compte fait, la première génération des pionniers hollywoodiens qui créa le nouveau langage cinématographique était idéologiquement, dans ses thèmes et son esprit, démocrate et progressiste. **De cet esprit est né le premier et le seul art bourgeois.**

*Le secret de Chaplin*

Si ses films récents ont eux aussi atteint le plan de l'art, ils l'ont fait malgré et non grâce à l'absence de la parole. Rien, en ces films, ne justifiait artistiquement la nécessité du silence. Jusqu'aux **Temps Modernes**, le « mutisme » de Charlot fut une énigme. C'est alors seulement qu'il oubliera ses déclarations, rompit le silence et chanta. Alors seulement on comprit pourquoi il n'avait jamais voulu parler.

Non que sa voix fût désagréable. Au contraire. Mais **comment** doit parler Charlot ? (...) Un petit homme aussi caractéristique et aussi stylisé devrait avoir une voix et une manière de s'exprimer tout autant caractéristiques. Mais quelle voix ?

Comment doit parler une caricature ? Comment parle un masque ? Quelle voix a-t-il ? Quelle peut être l'expression qui s'avère tout aussi comique et émouvante, maladroite et habile, ingénue et madrée, que la figure de Charlot ? Peut-elle, cette figure **stylisée**, invraisemblable et vraie pourtant, cette figure non naturelle, parler avec un accent naturel et non stylisé ?

Une figure grotesque comme Charlot aurait dû inventer une manière propre de s'exprimer, aussi différente de la façon commune selon laquelle les hommes s'expriment, que son aspect est différent de l'aspect commun. (...) Charlot devait se taire **parce qu'il était enfermé dans son masque comique**. Il l'avait inventé ; il avait tiré de lui son grand succès et sa popularité. Il en était le prisonnier puisque le masque ne faisait qu'un avec son propre visage.

Pourquoi alors Chaplin parla-t-il dans **Les Temps Modernes** ? Pourquoi y fit-il entendre sa voix ? Il le fit parce qu'il **chantait**, et parce que les paroles chantées ne produisent plus **un effet naturel mais stylisé**, susceptible de supporter des distorsions comiques comparables à celles, physiques, du personnage. Dans la séquence du chant, Charlot perd ses manchettes afin de n'être pas contraint de prononcer des paroles naturelles et compréhensibles. Il

commence à parler une langue inventée, incompréhensible, créant une grotesque mimique sonore qui correspond parfaitement à sa figure. **Mimique et figure sont pareillement stylisées.**

Ceci n'est pourtant qu'une solution occasionnelle. Le contraste entre Charlot qui parle et le masque de Charlot ne s'annule que pour un moment. Ce n'est pas la vraie solution, définitive. Sous ces paroles et sous ces gestes déjà l'on pressent que Chaplin cherche peu à peu à se libérer de la prison de son masque. Son type progresse dans une autre direction, acquiert une plus grande profondeur psychologique et, du même coup, une signification sociale. Le schéma immuable d'un masque comique ne lui paraît plus suffisamment expressif. Et le masque qui **scellait les lèvres** de Charlot — le grand artiste et le grand homme — doit tomber.

Dans **Les Temps modernes**, il commence déjà, précautionneusement, à le soulever. Charlot porte rarement le melon, on voit à peine la badine, les chaussures ne sont plus aussi longues. Chaplin n'est plus un petit homme comique et lourdaud, mais un homme au visage honnête et sérieux.

Dans **Le Grand Dictateur** Chaplin **parle**. Il se taille même les moustaches afin que son masque ne ressemble pas à celui de Hitler. Une autre différence apparaît entre l'ancien et le nouveau Charlot, entre la vieille figure grotesque et le nouvel **homme** aux multiples aspects. Au dernier plan des **Temps Modernes**, Chaplin, pour la première fois, ne va plus **seul** par le monde : une femme est à ses côtés. **Le Chaplin muet était seul.** (1)

(Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Globus Verlag, Vienne, 1949. Il film, evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Einaudi, Rome, 1955.)

(1) On trouvera des variantes de ce thème dans les essais de Spaini (page 58).

Harry A. Grace

LES FILMS DE CHAPLIN ET LES THÈMES FONDAMENTAUX DE LA CULTURE AMÉRICAINE

#### METHODE.

Les films de Chaplin ont été choisis pour une analyse des relations entre la culture américaine et le personnage de l'écran parce que l'auteur était vivement intéressé par ce caractère cinématographique. Une autre raison méthodologique plus importante est que Chaplin a travaillé comme acteur, metteur en scène, producteur et scénariste pour de nombreux films. De plus, sa carrière s'est étendue depuis l'enfance de l'industrie cinématographique jusqu'à aujourd'hui. C'est pourquoi nous pouvons utiliser Charlot comme instrument de contrôle expérimental.

Le développement de l'analyse thématique, dans cette étude, part d'une hypothèse générale : **Les films de Chaplin sont fonction de la culture américaine du temps où ils furent réalisés.** Les sujets des films de Chaplin ont été groupés et étudiés selon cette hypothèse.

#### RESULTATS.

##### I. — LES THÈMES DES FILMS DE CHAPLIN ILLUSTRONT L'HISTOIRE CULTURELLE AMÉRICAINE DE CES DERNIERS QUARANTE ANS.

A) **Les années « folles » du Premier avant-guerre.** Le caractère parcellaire d'une nation, saisi au cœur de faits résultants de l'industrialisation, de la guerre civile et de l'impérialisme de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, est représenté dans les comédies « slapstick » qui constituent les 57 premiers films de Chaplin. Ces films réalisés alors que le cinéma était encore dans sa phase infantile, sont sans but, mais ils embrassent le champ entier de l'expérience humaine.

B) **L'époque du Moralisme.** La moralité victorienne constitua l'un des premiers thèmes des cinéastes américains. En deux films fameux (*La Cure* et *Easy Street*) Chaplin fait la satire de ce moralisme.

C) **Nouveaux Américains.** Le problème de l'émigration fut durant les premières décennies du siècle, parmi les plus

aigus. **L'Emigrant** commente incisivement ce problème, insistant sur l'injustice des autorités.

D) **La Première guerre mondiale.** Le cinéma prit la guerre très au sérieux. Il y eut aussi des comédies mais elles concernaient les « Huns ». Avec **Charlot Soldat**, Chaplin a réalisé une satire de la guerre et critiqué l'attitude des autorités nationales au moment de la victoire.

E) **Conscience sociale.** Les films de Chaplin reflètent les développements sociaux consécutifs à la guerre. Il dirige sa satire sur les aspects du système économique et social qu'il juge inadaptés ou contraires aux valeurs humaines.

F) **Les années d'euphorie.** C'est un mérite de Chaplin que d'avoir su donner un tableau si justement satirique de notre comportement autour des années 25 (dans *La Ruée vers l'or*).

G) **Les années de dépression.** *City Lights* porta sur l'écran les « Hooverville ». Les années de la dépression y sont parodiées.

H) **L'époque de la technocratie.** L'industrialisation envahit la vie des hommes. La machine règne. Les hommes se préparent à la guerre. La sensation d'égarément, typique de ces années, les conflits sociaux, l'instabilité de l'emploi, la monotonie du travail, sont les thèmes des **Temps Modernes.**

I) **Les dictatures en marche.** La crise a éclaté. Une période historique va finir quand sort *Le Dictateur*. Le pathos d'un état totalitaire y est vu à travers les mésaventures d'un type national.

J) **L'impérialisme consécutif à la Deuxième Guerre mondiale.** *M. Verdoux* affirme que « Le monde est une jungle ». Pour conserver son niveau de vie, Verdoux fait du meurtre une « affaire ». Une analogie est proposée entre le comportement de Verdoux et celui des Nations:

##### II. — DANS LES FILMS DE CHAPLIN LA CULTURE AMÉRICAINE APPARAÎT COMME FONDÉE SUR LE SEXE ET SUR LE TRAVAIL.

A) **Les problèmes sexuels.** Les thèmes des films de Chaplin, dans la proportion de 79 %, concernent les rapports entre les sexes. Ils se rattachent au rêve romantique,

dans lequel la différence entre les sexes est particulièrement aggravée.

**B) Les problèmes du travail.** 57 % des 78 films réalisés par Chaplin concernent des situations de travail ou de comportement économique. L'apogée du thème est atteinte dans *Les Temps Modernes* et dans *Monsieur Verdoux*.

III. — LE ROLE DE LA FEMME DANS LES FILMS DE CHARLOT EST PLUS PROCHE DE SON ROLE RÉEL DANS LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE QUE DE SON ROLE IDÉAL.

**A) Apparemment sans défense, en réalité puissante.** Selon ces thèmes, la femme cherche à affirmer son besoin d'être assistée ; cette assistance lui est habituellement offerte par Charlot. La femme peut être riche, se trouver dans une position sociale plus élevée que la sienne, pour Charlot elle n'est toujours qu'une faible demoiselle en difficulté.

**B) En apparence, amour ; en réalité, pitié.** La femme des films qui traitent ce thème est douce, fragile et tranquille. Mais souvent elle évite Charlot, le trompe, et le défie ouvertement. Charlot gagne la pitié de la fille mais non son amour.

IV. — LES FILMS DE CHAPLIN DÉCRIVENT LE COMPORTEMENT DES CLASSES ÉCONOMIQUEMENT INFÉRIEURES COMME PLUS VIOLENT ET PLUS VULGAIRE QUE CELUI DES CLASSES MOYENNES, ET PLUS SOUVENT INSURGÉ CONTRE LES SYMBOLES DE L'AUTORITÉ.

**A) Violence et vulgarité du comportement des classes économiquement inférieures.** 90 % des films de Chaplin au moins, dépeignent, l'opposant au standard de vie des classes moyennes, la brutalité du comportement des classes inférieures.

Dans *M. Verdoux*, l'acteur apparaît sous les dehors d'un homme de la classe supérieure et la violence est conduite à son comble.

**B) Le comportement des classes économiquement inférieures directement dressées contre l'autorité.** Tandis que de nombreux personnages acceptent et tolèrent passivement les symboles de l'autorité, il incombe au vagabond d'agir directement contre ces représentants.

V. — LES FILMS DE CHAPLIN RENDENT SUSPECTES LES PERSONNES QUI, DANS LES AFFAIRES ET DANS LA VIE PUBLIQUE CONSTITUENT L'AUTORITÉ.

Les personnes qui, dans les films de Chaplin, représentent l'Autorité sont fréquemment montrées comme immorales ou compromises dans des situations moralement douteuses.

VI. — LES MOTIFS FONDAMENTAUX DES SITUATIONS DÉCRITES DANS LES FILMS DE CHAPLIN SONT UN PRODUIT DE LA CULTURE AMÉRICAINE.

**A) Le « Songe américain ».** Le vagabond caractéristique des films de Chaplin est seul, isolé, — misérable qui surmonte tous les obstacles et triomphe de ses adversaires. Il est l'idéaliste qui lutte et perd toujours tout, sauf quand vient la fin. Un tiers des films de Chaplin traite de ce motif.

**B) « L'homme qui s'en va ».** Dans les épisodes concernés par ce motif, Charlot entre en scène, surgit on ne sait d'où, accomplit sa mission, et disparaissant, s'enfonce dans l'oubli. Il ne regrette rien et n'attend pas de récompense.

#### DISCUSSION.

Les thèses de ce travail se fondent sur deux constatations générales. 1) L'artiste dépend de son temps. Il dresse le tableau de la culture d'une période bien déterminée et parfois en atteint le point central bien avant ses contemporains. 2) L'artiste peut, s'il est trop indulgent, maintenir en usage des comportements malsains.

Les films de Chaplin reflètent et résument la période historique durant laquelle ils ont été faits. La majeure part de ses films trouve sa force dans le commentaire cinématographique des plus importantes motivations du comportement américain de ce demi-siècle : le sexe et le travail. (...) Ainsi que l'a dit Parker Tyler dans son livre (*The Magic and Myth of the Movies*, New York 1947) : « De notre temps, la grossière culture de la classe riche, avec ses concessions nécessaires aux standards de l'argent et du confort matérialiste, refuse le type facile à vivre, humo-

riste, qui prend l'existence à la légère, incapable de gagner décemment sa vie : le type personnifié par Charlot. Toutefois cette forme de dépit intérieur et de répulsion disparaît quand nos gentilshommes coriaces et ventrus sont ivres, se relaxent ou rêvent de grandeur. Alors ils peuvent considérer les pauvres fous comme autant de symptômes d'une ironie cosmique fort plaisante, puisque grâce à eux ils apprécient mieux leur position privilégiée. » Tyler continue : « Je ne trouve pas absurde d'établir un parallèle d'ordre général et de dire que Chaplin et les nombreux comiques contemporains, faisant rire les masses, les aident à supporter sans scrupules leurs misères, et spécialement leurs difficultés économiques. »

(...) Plutôt qu'élaborer le thème du sexe, nous pouvons examiner le rôle de la femme tel qu'il apparaît dans les films de Chaplin, où il est implicite. Chez Chaplin, la femme permet la peinture de la réalité objective d'une situation particulière. Les femmes définissent la position réaliste, et Charlot, la position idéaliste. Alors que les aspects réels prédominent dans la solution de tout problème, Chaplin accorde aussi quelque attention à l'idéalisme. Lorsqu'il veut prêter assistance aux êtres prétendument sans défense, Charlot s'avère totalement incapable. Il cherche à conquérir l'amour dans les faits, par des actions, mais en échange il ne reçoit que pitié. Dans quelle mesure cet échange est-il typique de notre société ?

L'artiste ne reflète pas seulement la culture, il la perpétue et la développe également. Les films de Charlot servent souvent à perpétuer des motifs culturels qui ne sont pas des plus utiles à une société démocratique. Une bonne part du comportement du vagabond se modèle sur la vulgarité et la brutalité. Ce comportement n'est certes pas étranger à la classe décrite, mais à lui accorder tant d'emphasis n'en renforce-t-on pas la violence ? (...) Parker Tyler définit ainsi Charlot : « Il est l'homme dégradé par sa propre faiblesse et sa propre timidité, rien d'autre qu'un misérable privé de moyens d'agression visibles. » Et il

continue : « L'homme inférieur en force et en courage, ou bien est sauvé par les lois sociales (« humanité ») ou bien doit avoir recours à la stratégie s'il ne veut pas être exterminé passivement. » C'est notre thèse que les gens soient enclins à se réjouir des mésaventures d'autrui et que cela renforce un genre malsain d'humour. Plus encore : la violence et la vulgarité sont décrites dans les films de Chaplin comme l'unique forme d'expression adaptée à une classe économique particulière. Cela est déplaisant puisqu'une impression erronée en sort embellie et renforcée.

Un autre domaine à analyser est celui des thèmes généraux repérables dans les films de Chaplin. Chacun de ces thèmes, aussi bien le **Rêve Américain** que **L'homme qui s'en va** éclaire la « pensée finale ». Cela signifie que l'intérêt premier est dans le but alors que les moyens n'ont qu'un intérêt secondaire. Or chacune de ces finalités est essentiellement anti-démocratique. Le « climax » du **Rêve Américain** reflète un laisser-faire extrêmement irréaliste, une conviction suivant laquelle le rôle principal est laissé à la chance et au hasard. Il n'est pas de concept rationnel qui soit clair ; la raison n'existe pas ; les choses surviennent, c'est tout. L'individu n'a aucun contact avec ce qui l'environne, quelles qu'en soient les dimensions. L'individu est irresponsable, il est le jouet du sort.

Le « climax » de **L'homme qui s'en va** est une illustration du motif du sur-homme, si commun dans la culture américaine d'aujourd'hui. L'individu est irresponsable, la loyauté lui est inutile, il n'a jamais de doutes, mais il est indépendant, libre de faire ce qui lui plaît, de venir et de repartir quand bon lui semble, sans aucun lien avec les autres. Il agit en toute indépendance égoïste, en toute irresponsabilité. Il se comporte à sa guise dans n'importe quelle circonstance, puis disparaît sans laisser de trace dans l'oubli d'où il était sorti. Cette forme de guide, de conducteur messianique et charismatique, s'accorde pleinement avec le **Rêve américain**. Cependant l'un et l'autre sont fondamentalement anti-démocratiques, et il n'est pas utile qu'ils se voient encore renforcés dans notre culture. Certes, Chaplin n'est pas seul à user de ces motifs : **Superman** et ses prototypes, les « détectives privés » de la radio et de la télévision, le « cow-boy masqué » et beaucoup d'autres, accentuent l'une de ces deux tendances, sinon les

deux. Avec qui s'identifie-t-on en voyant ces films ? Souffre-t-on pour le vagabond Charlot ? Les sentiments que nous éprouvons alors nous dispensent-ils du besoin ultérieur de faire quelque chose pour améliorer son sort ? Nous solidarisons-nous avec les représentants de l'autorité bafouée par Charlot ou bien leur substituons-nous quelqu'un de notre connaissance à qui Charlot peut botter le derrière à notre place ? On ne sait pas encore répondre à ces questions. (...) Chacun d'entre nous donne une interprétation personnelle du personnage cinématographique créé par Chaplin, et de son caractère ; c'est déjà là une raison suffisante pour que ses films fassent l'objet d'études et d'enquêtes complémentaires.

.....

(The films of Charlie Chaplin and the patterns of american culture, « Journal of Aesthetics and Art Criticism », juin 1952. Reproduit in extenso in Chaplin e la critica, de Glauco Viazzi.)

Nota : Outre les coupures signalées dans le corps du texte, nous avons supprimé de notre traduction, afin de l'alléger, tous les exemples et références filmiques qui accompagnent dans l'original chacune des rubriques du chapitre « Résultats ».

Umberto Barbaro POURQUOI CHAPLIN EST DES NOTRES

Une situation des plus savoureuses et des plus louées du film **Les lumières de la Ville** peut servir de clé à une exacte interprétation du monde moral et poétique de Charlie Chaplin.

C'est la scène dans laquelle le vagabond Charlot sauve un millionnaire de la noyade et l'incite à renoncer à ses intentions de suicide, parce que la vie est belle, parce que « demain, les oiseaux chanteront ». Mais le geste péremptoire et disproportionné dont le petit Charlot accompagne emphatiquement ces paroles, se frappant la poitrine, lui vaut une quinte de toux. Puis le sauveteur se retrouve lui-même dans l'eau.

Pour que l'œuvre d'un artiste dise ce que nous souhaitons, si nous réclamons raisonnablement la **vérité**, et si elle est véritablement une œuvre d'art, il n'est pas nécessaire de la malmener : pour la simple raison que la vérité **elle la dit déjà**, du seul fait qu'elle est une œuvre d'art. L'art ne peut pas mentir.

La façon la plus commune de forcer une œuvre est celle qui consiste, de la part de la critique, à interroger l'artiste au lieu de sa création ; sans tenir compte que, entre ce que dit l'artiste et ce que dit son œuvre, il peut exister, ainsi qu'il advient souvent, une profonde différence. **Lasciva nobis pagina, sed vita casta** n'est cependant pas la maxime de l'artiste ; la maxime de l'artiste serait plutôt à l'inverse. D'autant que la pureté plus ou moins grande de l'artiste ne nous intéresse pas, si ce n'est accessoirement, alors que nous intéresse, et très fort, la pureté de l'œuvre. Qu'un artiste ait du monde une conception fautive cela n'interdit pas à son œuvre, pourvu qu'elle soit une œuvre **réaliste**, autrement dit une œuvre d'art, d'exprimer une conception juste et véridique. C'est là le grand mérite du réalisme, c'est-à-dire de l'art, ainsi que Engels l'indiqua clairement dans une lettre fameuse, qui est le pivot central de l'esthétique moderne.

L'optimisme et la solidarité humaine existent dans la

conscience de Chaplin, ils n'existent pas dans le monde de Charlot. Dans le monde du mécanisme capitaliste il n'y a pas de place pour ces sentiments et si ils y apparaissent ils sont irrévocablement destinés à l'échec et la faillite. Dans la société divisée en classe il n'est de place ni pour la justice ni pour le bonheur.

Le **réalisme** de Chaplin est, et reste, depuis ses premières courtes bandes comiques jusqu'aux **Lumières de la Ville**, réalisme **critique**. Celui-ci vaut par sa condamnation absolue de tout un monde, par l'évidence jamais démentie selon laquelle il en représente le caractère intolérable, par le puissant encouragement qu'il donne au spectateur de **faire quelque chose**. Et cela, lors même qu'à Chaplin il a pu sembler qu'il n'y avait rien à faire.

Un écrivain nationaliste français, Henry de Montherlant, et un écrivain catholique, René Schwob, ont nié la grandeur artistique de Chaplin. Pourtant, la loi du plus fort que Montherlant place à la base de sa conception du monde, Chaplin ne nie pas qu'elle existe ; elle est, dans le monde de Charlot, si réelle et si connue qu'il est presque fastidieux d'en parler ou d'en entendre reparler ; si réelle que dans la cabane en équilibre instable sur le précipice de **La Ruée vers l'or**, c'est le grand et gros Giacomone qui saute sur les frêles épaules de Charlot, et non le contraire. Ils sont amis et le fait s'accomplit tout naturellement, comme une chose normale et hors de discussion. Mais ceci est un trait de la réalité tragique, ce n'est certes pas la leçon ni le suc de l'œuvre. Montherlant ne s'y trompe pas : pour lui notre époque est lâche et mesquine, tant il est vrai qu'elle peut prendre pour un artiste un misérable **pitre de cinéma nommé Charlot**.

Les films de Chaplin n'ont pas de happy end : il semble qu'il ne puisse y avoir de félicité sur la terre ; et pour dire que ces œuvres aspirent à la transcendance il ne serait pas même nécessaire d'avoir recours aux acrobaties qu'exécute le Père Morlion lorsqu'il veut démontrer que les films soviétiques y aspirent eux aussi. Et ce serait faux. Mais le chrétien René Schwob ne tombe pas dans ce panneau, il repousse le message de Charlot, il le nie même en tant qu'art. (1)

En revanche les films de Chaplin, malgré son anarchisme désespéré, sont salués comme de grandes œuvres d'art par

(1) Voir la note de la page 107.

tous ceux qui veulent un monde meilleur et plus heureux. Et c'est juste, parce que tous les films de Chaplin, à travers la critique impitoyable du monde capitaliste **expriment l'exigence** d'un monde nouveau. On ne saurait réclamer ou attribuer de meilleur optimisme à l'œuvre de Chaplin que celui qui naît, par réaction, de la représentation véridique qu'elle nous donne de la cruauté du monde capitaliste. (...)

Le schématisme critique qui prétend faire énoncer en toutes lettres à Chaplin ce que ses films peuvent seulement suggérer, n'est pas acceptable. Il n'est pas juste d'en faire un champion de la solidarité humaine, de l'élan vital, de la lutte pour un monde meilleur. Pour comprendre et aimer le grand artiste qu'il est, point n'est besoin de le falsifier : il est des nôtres par l'inflexibilité avec laquelle il dénonce l'intolérable condition faite aux hommes dans la société divisée en classes. C'est là son arme de combat, et une arme fort efficace.

Aucun artiste n'épuise les tâches de l'art. D'autres viendront, ils sont même déjà venus, qui, pour vivre dans une société différente et meilleure, pourront désormais, avec tout autant de réalisme, tout autant de force artistique, nous dire la joie de vivre, dans un monde où l'homme n'est plus un loup pour les autres hommes.

(« Vie Nuove », 2 mai 1954. Reproduit in-extenso par Glauco Viazzi in Chaplin e la critica.)

Peu d'auteurs ont été aussi discutés, aussi souvent placés au cœur de débats passionnés, d'attaques, de défenses, de polémiques exaspérées, que l'a été Chaplin. Identifier ses amis et ses ennemis n'est évidemment pas une tâche extérieure à la critique ; cela doit même pouvoir aider à la compréhension de l'œuvre. **Les écrivains liés aux idéologies ouvertement conservatrices ou réactionnaires** sont toujours partis en guerre contre Chaplin : journalistes de la presse Hearst aux Etats-Unis, auteurs nationalistes et aristocratiques, comme Montherlant en France, nazis et fascistes. Ils ont utilisé l'insulte et l'injure, selon leur style le plus habituel, ou se sont camouflés derrière la critique du **Ça ne me plaît pas** la plus élémentaire. Pareille unanimité n'est évidemment pas le fait du pur hasard. Les raisons de cette hostilité ont été suffisamment tirées au clair, au moins en première instance et dans leurs grandes lignes, mais un travail de recherche et d'analyse spécifique, avec la collecte des documents indispensables, pourrait éclairer la portée effective du phénomène, spécialement dans ses développements politiques, lesquels ont conduit Chaplin à abandonner les Etats-Unis et à rentrer en Europe. Personne ne doute plus désormais de l'intérêt de semblables recherches, hormis les rares survivants de **l'art pour l'art** qui ignorent les faits, ou se bornent à les délayer dans l'histoire des mœurs, niant qu'ils puissent substantiellement, avoir un rapport quelconque avec l'activité créatrice de Chaplin. Erreur que ne commettent évidemment pas les écrivains idéalistes avisés, qui ne méconnaissent nullement le rapport souvent direct et immédiat que les films de Chaplin entretiennent avec la réalité sociale et politique de notre temps, la façon dont ils en dérivent, la façon dont ils l'influencent.

Il reste aussi à étudier la position adoptée à l'égard de Chaplin par **les auteurs catholiques**, position contradictoire et incohérente par la force des contradictions et des incohérences de la culture catholique d'aujourd'hui, mue par des sollicitations trop différentes, par des intérêts

contrastants, sinon divergents. On trouve en effet, d'une part, l'éreintement résolu et irréductible d'un Schwob, (1) de l'autre, l'éloge de Leprohon, qui relève en Chaplin quelques traits de pessimisme lesquels, isolés et hypertrophiés, l'autorisent à parler sinon précisément d'une aspiration religieuse, tout au moins d'une problématique ; et enfin la position de Bazin auquel la théorie « mythologique » permet d'escamoter les problèmes moraux et idéologiques que les films de Chaplin posent aux spectateurs. Dans l'ensemble, la contribution catholique à la littérature chaplinienne est plutôt exigüe et, le plus souvent, s'en tient à la constatation d'une inconciliabilité. Quand Sala qualifie **Limelight** de « pré-chrétien » il n'est pas loin d'exprimer l'opinion de la majorité de la culture officielle catholique. (...)

Si les écrivains catholiques décidaient de s'occuper à fond et de façon cohérente, de l'œuvre de Chaplin, sans doute parviendraient-ils à la constatation d'Henri Massis devant Proust : « dans son œuvre, il y a un grand vide, l'absence de Dieu. » Et ils n'auraient pas tort. On peut se souvenir, par exemple, que Chaplin a écarté de la composition définitive du **Cirque** une séquence dans laquelle Charlot, entré dans une église, priait pour la guérison de l'acrobate blessée. Pour ne rien dire de son matérialisme, incertain et confus tant qu'on voudra, dans lequel entre autant d'évolutionnisme que de déterminisme et de freudisme (**L'opinion publique**), mais qui s'est pourtant élevé à l'affirmation d'un humanisme laïque et illuministe, dont **Verdoux** et **Les Feux de la Rampe**, l'un négativement, l'autre positivement, sont des exemples manifestes.

Beaucoup plus vaste et plus importante est, en revanche, la contribution apportée aux études chapliniennes par **les auteurs de formation idéaliste**, pour la plupart préoccupés d'analyses esthétisantes, du style entendu exclusivement dans un sens formel, ou encore de recherches psycho-existentielles. Les travaux de ces écrivains, toujours très différenciés, suivent une intéressante et double parabole. En un premier temps, les auteurs vont à la découverte, débordante d'enthousiasme — de Chaplin (Une littérature de panégyrique en est issue, ces « exégèses exaltatrices pseudo-critiques » que Barbaro ridiculisait) après quoi ils abordent

(1) Un jugement aussi catégorique nous semble fort injuste. L'attitude de Schwob, nuancée et contradictoire — il l'avoue lui-même — n'exclut pas la considération, ainsi qu'on peut s'en rendre compte à la lecture des extraits reproduits page 68.

la partie tenue par eux pour descendante, de la courbe chaplinienne.

Toutefois, passé quelques années, on assiste à un phénomène significatif. Des œuvres qui, au moment de leur sortie, avaient été vivement critiquées, voire éreintées, se trouvent régulièrement et périodiquement revalorisées. **Les lumières de la Ville**, considérée en 1931 par ce secteur de la critique, comme une œuvre de décadence, est jugée comme l'une des meilleures en 1950. **Les Temps Modernes** qui, en 1936, furent liquidés comme un film d' « involution », sont portés au pinacle en 1954. On peut être assuré que, lorsque **Le Dictateur** et **M. Verdoux** seront ré-édités, ces œuvres archi-critiquées et vilipendées remporteront des louanges à n'en plus finir. En sorte que la date du début de la « décadence » chaplinienne se trouve être périodiquement retardée.

Aleksander Lejtes a souligné comme les critiques et les « exécutions » de Chaplin sont allées se multipliant et s'intensifiant à mesure que se développaient la thématique et la conscience sociale de ses films : un examen, de ce point de vue, de la bibliographie chaplinienne, confirme cette thèse. Mais quelle est la raison des réhabilitations et des révisions critiques successives ?

Il y a d'un côté l'énorme succès que rencontrent auprès du public les ré-éditions des films de Chaplin : confrontés à cette inaltérabilité de l'œuvre, à la résistance victorieuse qu'elle oppose au changement des habitudes et du goût, et au consentement universel qui lui est apporté, les critiques sont conduits à revoir leurs positions, à re-penser leurs jugements. Mais il y a encore autre chose : on finit par louer les anciens films au détriment des plus récents ; et tant pis si naguère on les avait rejetés ou anéantis. De ce point de vue, l'aventure critique des films de Chaplin, auprès des auteurs qui se réclament de la pensée idéaliste, n'est pas sans analogie avec celle des films soviétiques.

Beaucoup plus cohérente a été l'attitude de la **critique de formation marxiste**. Souvent accusée de vouloir « annexer » Chaplin, à des fins contingentes de polémique politique, celle-ci a cependant toujours spécifié que Chaplin n'est pas communiste ni ne peut être tenu pour tel, qu'il est un humaniste bourgeois démocrate, ce pourquoi elle l'a défendu contre les attaques fascistes, et elle a apprécié son art selon ce profil. Non sans limites ni incertitudes : une large part de ces travaux critiques relève d'un socio-

logisme, d'un « marxisme vulgaire », qui balance entre un extrémisme proche du « Proletkult » et l'adoption, consciente ou non, des vieilles thèses et positions idéalistes. Lejtes a raison, à cet égard, lorsqu'il relève que « en substance, une recherche marxiste sérieuse sur Chaplin n'a pas encore été entreprise. » Son propre essai, toutefois, malgré quelques limites et quelques approximations, apporte une contribution de grande valeur, sur le plan méthodologique notamment, à une semblable recherche.

.....

## RAPPEL FILMOGRAPHIQUE

### 1914 — KEYSTONE.

MAKING A LIVING (Pour gagner sa vie).  
 KID AUTO RACES AT VENICE (Charlot est content de lui).  
 MABEL'S STRANGE PREDICAMENT (L'étrange aventure de Mabel).  
 BETWEEN SHOWERS (Charlot et le parapluie).  
 A FILM JOHNNIE (Charlot fait du cinéma).  
 TANGO TANGLES (Charlot danseur).  
 MIS FAVOURITE FASTIME (Charlot entre le bar et l'amour).  
 CRUEL, CRUEL LOVE (Charlot Marquis).  
 THE STAR BOARDER (Charlot aime la patronne).  
 MABEL AT THE WHEEL (Mabel au volant).  
 TWENTY MINUTES OF LOVE (Charlot et le chronomètre).  
 CAUGHT IN A CABARET (Charlot garçon de café).  
 CAUGHT IN THE RAIN (Un béguin de Charlot).  
 A BUSY DAY (Madame Charlot).  
 THE FATAL MALLET (Le maillet de Charlot).  
 HER FRIEND THE BANDIT (Le flirt de Mabel).  
 THE KNOCK OUT (Charlot et Fatty dans le ring).  
 MABEL'S BUSY DAY (Charlot et les saucisses).  
 MABEL'S MARRIED LIFE (Charlot et Mabel en ménage).  
 LAUGHING GAS (Charlot dentiste).  
 THE PROPERTY MAN (Charlot garçon de théâtre).  
 THE FACE ON THE BAR-ROOM FLOOR (Charlot peintre).  
 RECREATION (Fièvre printanière).  
 THE MASQUERADER (Charlot grande coquette).  
 HIS NEW PROFESSION (Charlot garde-malade).  
 THE ROUNDERS (Charlot et Fatty en bombe).  
 THE NEW JANITOR (Charlot portier).  
 THOSE LOVE PANGS (Charlot rival d'amour).  
 DOUGH AND DYNAMITE (Charlot mitron).  
 GENTLEMEN OF NERVE (Charlot et Mabel aux courses).  
 HIS MUSICAL CAREER (Charlot déménageur).  
 HIS TRYSTING PLACE (Charlot papa).  
 TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE (Le roman comique de Charlot et de Lolotte).  
 GETTING ACQUAINTED (Charlot et Mabel en promnade).  
 HIS PREHISTORIC PAST (Charlot nudiste).

### 1915 — ESSANAY

HIS NEW JOB (Charlot débute).  
 A NIGHT OUT (Charlot fait la noce).  
 THE CHAMPION (Charlot boxeur).  
 IN THE PARK (Charlot dans le parc).  
 THE JITNEY ELOPEMENT (Charlot veut se marier).  
 BY THE SEA (Charlot à la plage).  
 THE TRAMP (Charlot vagabond).  
 WORK (Charlot apprenti).

A WOMAN (Mam'zelle Charlot).  
 THE BANK (Charlot à la banque).  
 SHANGHAIED (Charlot marin).  
 A NIGHT IN THE SHOW (Charlot au music-hall).  
 CARMEN (Charlot joue Carmen).  
 POLICE (Charlot cambrioleur).

### 1916-17 — MUTUAL

THE FLOORWALKER (Charlot chef de rayon).  
 THE FIREMAN (Charlot pompier).  
 THE VAGABOND (Charlot musicien).  
 ONE A.-M. (Charlot rentre tard).  
 THE COUNT (Charlot et le Comte).  
 THE PAWNSHOP (Charlot chez l'usurier).  
 BEHIND THE SCREEN (Charlot fait du ciné).  
 THE RINK (Charlot patine).  
 EASY STREET (Charlot policeman).  
 THE CURE (Charlot fait une cure).  
 THE IMMIGRANT (Charlot voyage).  
 THE ADVENTURER (Charlot s'évade).

### 1918-22 — FIRST NATIONAL

A DOG'S LIFE (Une vie de chien).  
 SHOULDER ARMS (Charlot soldat).  
 THE BOND (inédit en France).  
 SUNNYSIDE (Une idylle aux champs).  
 A DAY'S PLEASURE (Une journée de plaisir).  
 THE KID (Le gosse).  
 THE IDLE CLASS (Charlot et le masque de fer).  
 PAY DAY (Jour de paye).  
 THE PILGRIM (Le Pèlerin).

### 1922-59 — UNITED ARTISTS

A WOMAN OF PARIS (L'opinion publique) 1923  
 Sc. et réal. : Chaplin. — Assist. : Edward Sutherland. — Déc. : Arthur Stibolt. — Mont. : Monta Bell. — Op. : Rolland Totherah et Jack Wilson.  
 Int. : Edna Purviance, Adolphe Menjou, Carl Miller, Lydia Knott, Charles K. French, Clarence Geldert, Nelly Bly Baker, Betty Morissey, Malvina Polo, Henry Bergman, Harry Northrup, Charles Chaplin.

THE GOLD RUSH (La ruée vers l'or) 1925  
 Sc. et réal. : Chaplin. — Assist. : Charles Reisner. — Déc. : Charles D. Hall. — Op. : Rolland Totheroh et Jack Wilson.  
 Int. : Chaplin, Mack Swain, Henry Bergman, Tom Murray, Georgia Hale, Betty Morissey, Malcolm Waite.

THE CIRCUS (Le cirque) 1927  
 Sc. et réal. : Chaplin. — Assist. : Harry Crocker. — Déc. : Charles D. Hall et William E. Hinckley. — Op. : Rolland Totherod, Jack Wilson et Mark Marlatt.  
 Int. : Chaplin, Allan Garcia, Merna Kennedy, Betty Morissey, Harry Crocker, Stanley Sanford, John Rand, George Davis, Henry Bergman, Steve Murphy, Doc Stone.

## CITY LIGHTS (Les lumières de la ville) 1930

Sc. et réal. : Chaplin. — Assist. : Harry Crocker, Henry Bergman, Albert Austin. — Déc. : Charles D. Hall. — Op. : Rolland Totheroh, Gordon Pollock et Mark Marlatt.

Int. : Chaplin, Virginia Cherill, Florence Lee, Harry Myers, Allan Garcia, Hank Mann, Henri Bergman, Albert Austin, Stanhope Wheatcroft, John Rand, James Donnelly, Eddie Bakes, Robert Parrish.

## MODERN TIMES (Les temps modernes) 1935

Sc. et réal. : Chaplin. — Assist. : Henry Bergman et Carter de Haven. — Déc. : Charles D. Hall. — Op. : Rolland Totheroh et Ira Morgan. — Mus. : Ch. Chaplin.

Int. : Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley Sanford, Hank Mann, Lloyd Ingraham, Louis Natheaux, John Rand, Wilfred Lucas, Heine Conklin, Edward Kimball, Murdock Mac Quarrie.

## THE GREAT DICTATOR (Le dictateur) 1940.

Sc. et réal. : Chaplin. — Assist. : Henry Bergman et Dan James, Wheeler Dryden, Bob Meltzer. — Op. : Roland Totheroh et Karl Struss. — Déc. : Russel Spender. — Mont. : Willard Nico. — Son. : Percy Townsend et Clenn Rominger. — Mus. : Chaplin.

Int. : Chaplin, Jack Oakie, Henry Daniell, Billy Gilbert, Grace Hayle, Carter de Haven, Reginald Gardiner, Paulette Goddard, Maurice Moscovitch, Emma Dunn, Bernard Gorcey, Paul Weigel, Chester Conklin, Eddie Gribbon, Hank Mann, Leo White, Lucien Prival, Esther Michelson, Florence Wright, Robert O Davis, Eddie Dunn, Peter Lynn, Nita Pike.

## MONSIEUR VERDOUX - 1946

Réal. : Charles Chaplin, Wheeler Dryden. — Op. : Rollie Totheroh et Curt Courant. — Mont. : Willard Nico. — Mus. : Charles Chaplin.

Inter. : Charles Chaplin, Martha Raye, Marilyn Nash, Margaret Hoffmann, Isabel Elsom.

## LIMELIGHT (Les feux de la rampe) 1952

Réal. : Charles Chaplin assisté de Wheeler Dryden, Jerry Epstein, Robert Aldrich. — Op. : Karl Struss. — Déc. : Eugène Lourié. — Mus. : Charles Chaplin.

Inter. : Charles Chaplin, Claire Bloom, Sidney Chaplin, Jr. Buster Keaton, André Egleosky, Melina Hayden, Charles Chaplin junior et Wheeler Dryden.

## A KING IN NEW YORK (Un roi à New-York) — 1957.

Réal. : Charles Chaplin. — Sc. : Charles Chaplin. — Images : Georges Périnal. — Mus. : Charles Chaplin. — Déc. : Allan Harris. — Montage : John Seabourne.

Inter. : Charles Chaplin, Dawn Addams, Olivier Johnston, Michael Chaplin, Maxime Audley, Jerry Desmonde, Phil. Brown, Harry Green, John McLaren, Allan Gifford.

# L'Avant-Scène du CINEMA

Kiosques et 27, rue Saint-André-des-Arts - Paris-VI<sup>e</sup>

C. C. P. 7353-00

Le numéro NF : 2,50

- 1 LE PASSAGE DU RHIN - Nuit et Brouillard - Le chant du Styrène.
- 2 LES AMANTS - Les Primitifs du XIII<sup>e</sup> - X Y Z.
- 3 LA PRINCESSE DE CLEVES - Le Rossignol - Saint-Blaise.
- 4 LOLA - Les Mistons.
- 5 L'ENCLOS - On vous parle - Charlotte et son Jules.
- 6 LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER - Cuba Si.
- 7 LA FILLE AUX YEUX D'OR - Une histoire d'eau.
- 8 AMELIE OU LE TEMPS D'AIMER - Paris la Belle - Actua Tilt.
- 9 CE SOIR OU JAMAIS - L'eau et la pierre - La chevelure.
- 10 LEON MORIN PRETRE - La rivière du hibou.
- 11 LE CUIRASSE POTEMKINE - CITIZEN KANE.
- 12 LES VISITEURS DU SOIR - L'amour existe.
- 13 LE TROU (numéro anniversaire Jacques Becker).
- 14 LEVIATHAN - Madame se meurt.
- 15 JEUX INTERDITS - Mina de Vangel.
- 16 JULES ET JIM - Satan, mon prochain.
- 17 LE SALAIRE DE LA PEUR - Ourane.
- 18 NOBLESSE OBLIGE - André Masson et les 4 éléments.
- 19 VIVRE SA VIE - Statues d'épouvante - Aux biseaux des baisers.
- 20 ET DIEU CREA LA FEMME - Voyage en Boscavie.
- 21 ZERO DE CONDUITE - Une partie de campagne.
- 22 LA CHEVAUCHEE FANTASTIQUE - La belle saison est proche.
- 23 LE PROCES - Les femmes de Stermetz.
- 24 LE DOULOS - Les hommes de la baleine.

# DEFENSE ET ILLUSTRATION DE LA MUSIQUE DANS LE FILM PAR HENRI COLPI



UN VOLUME RELIE, TYPOGRAPHIE SOIGNEE SUR PAPIER VERGE 18x21, 456 PAGES, 72 PAGES D'ILLUSTRATIONS (THEMES MUSICAUX, PHOTOS DE FILMS), REPERTOIRES, INDEX ET TABLES

*Un ouvrage indispensable à toute bibliothèque de cinéphile.*

**PARU - 48 F**

PREMIER PLAN

## BULLETIN DE COMMANDE

Versements : C.C.P. PREMIER PLAN Lyon 671.07

Correspondance : PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

Les Abonnés de **Premier Plan**  
ont droit à des  
conditions spéciales  
très avantageuses  
sur le **COLPI**

Nous rappelons à nos lecteurs de l'étranger que l'abonnement (44 F les 12 numéros) est une opération simple, permettant de recevoir PREMIER PLAN plus rapidement et à meilleur compte.

NOM ET ADRESSE COMPLETE \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**T.S.V.P.**

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

PREMIER PLAN

## BULLETIN DE COMMANDE

— Un abonnement de 12 numéros à partir du n° ...	<u>36,00</u>	.....
	Etr. 44,00	.....
— Tous les numéros de la 2 <sup>e</sup> année, de Bunuel à <b>Renoir inclus</b>	<u>36,00</u>	.....
	Etr. 44,00	.....
— Exempleire du n° 14 Prévert		.....
16 Welles		.....
17 Visconti		.....
18 Resnais		.....
19 Vigo	4,50	.....
20 Bogart	Etr. 5,50	.....
21 Bardem		.....
25 Eisenstein		.....
26 Torre-Nilsson		.....
27 Polonais	5,40	.....
(Les n°s 13 Bunuel et 15 Antonioni sont épuisés au détail.)		
— Exempleire du n° spécial 22-23-24 <b>Renoir</b>	<u>18,00</u>	.....
— Les 12 numéros de la 1 <sup>re</sup> année <b>reliés</b>	<u>36,00</u>	.....
— 1 <sup>re</sup> série : les 5 n°s encore disponibles (Gré- millon, Huston, G. Philipe, Jazz, Fellini)	5,00	.....
— Volume cartonné <b>Nouvelle Vague</b>	7,50	.....
— <b>La Musique dans le Film</b> par H. Colpi (abonnés)	48,00	.....
	<u>36,00</u>	.....

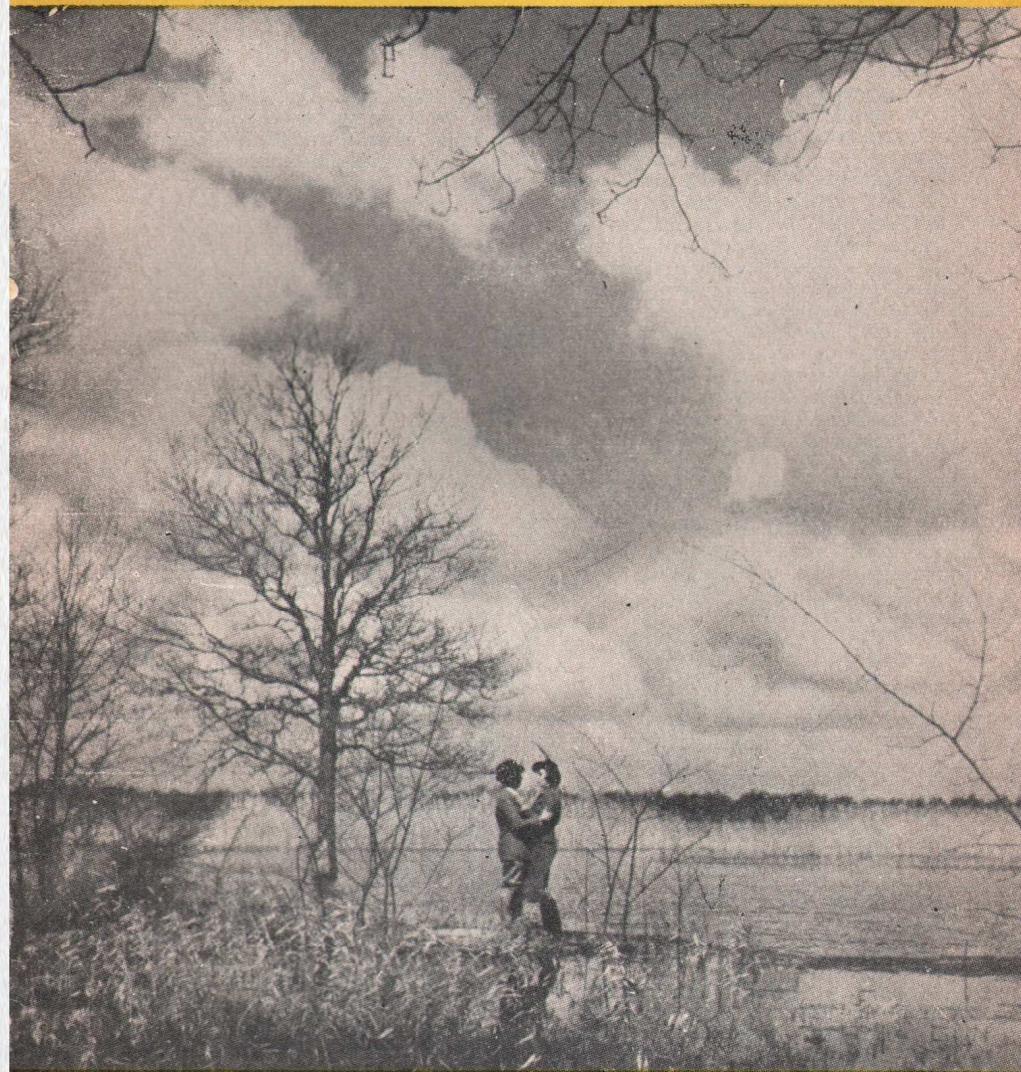
Date ..... Total .....

Ci-joint la somme de F ..... sous la forme de { mandat  
chèque postal  
chèque bancaire

T.S.V.P.

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

# CAHIER DE CINÉMA



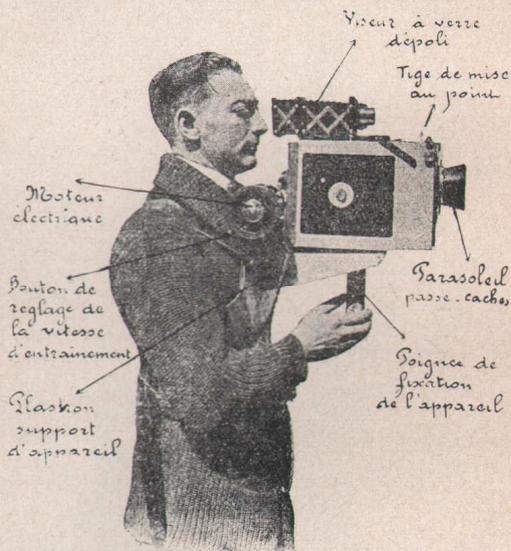
PETIT SUPPLEMENT PRATIQUE DE CRITIQUE THEORIQUE

## L'appareil portatif et la nouvelle technique cinématographique

L'INVENTION et l'utilisation récentes de l'appareil portatif de prises de vues a apporté une véritable révolution dans la technique cinématographique. L'avenir de l'expression visuelle y est entièrement lié. Jusqu'ici l'appareil était tributaire du pied tripode, qui le paralysait considérablement. Il jouissait bien d'une certaine mobilité dans le sens vertical et dans le sens horizontal, que lui imprimaient les deux plates-formes panoramiques, et dans le sens diagonal, grâce à leur action simultanée et conjuguée ; mais c'était là une restriction provisoire, empirique et excessive des possibilités dynamiques, plastiques et picturales de l'objectif, dans l'expression du mouvement. Ainsi considéré, le cinéma était aussi conventionnel que le théâtre, et l'écran n'était pas souvent ce « trou de serrure » dont parle Francis Carco, ni cet « œil doué de propriétés analytiques inhérentes » cher à Jean Epstein. En vérité, éprouvait-on vraiment les émotions des personnages dans toute leur intensité, ou plutôt n'en lisions-nous pas, le plus souvent, qu'un faible reflet sur leurs visages et dans leurs gestes ? Participait-on vraiment au tumulte des foules, au vertige des paroxysmes, au trouble hallucinatoire des rêves ? Non, nous avons malheureusement presque toujours l'impression de gens qui se sont conventionnellement placés devant l'objectif, alors que nous aurions voulu avoir la sensation que c'était réellement l'objectif qui s'introduisait parmi eux par surprise, et leur volait leurs plus véridiques attitudes.

Or, un nouveau style cinématographique est en train de se créer, et c'est vraisemblablement celui qui a le plus de chances de durer, parce qu'il est en même temps le plus riche, le plus souple, le plus varié et le plus puissant. Les images d'un film peuvent être alternativement objectives et subjectives, objectives lorsqu'elles nous montrent extérieurement les personnages, avec

leurs expressions, dans un ambiance quelconque, subjectives lorsque l'appareil, se substituant à l'un de ces personnages, fait ressentir au spectateur l'émotion qu'éprouve tel ou tel personnage, et ses réactions par rapport à l'ambiance. Alors tous les spectateurs d'une salle ont individuellement l'impression d'être ce personnage, de ressentir ses émotions, ses réflexes, ses vellétés instinctives ou raisonnées, de regarder les choses avec les yeux de cet être et de le voir, comme lui, avec colère, avec lucidité ou avec trouble, de marcher quand il marche, de courir quand il court, de rêver, d'aimer, de souffrir, de désespérer avec lui,



bref, de vivre sa vie individuelle, autonome, exclusive, secrète, fermée à tout autre qu'à lui-même.

Un homme est ivre, il voit flou, il voit double, il considère toutes choses dans une sorte d'hallucination et de vertige. Spectateurs, nous voyons identiquement ce qu'il voit, nous participons à son trouble, nous sommes ivres (visions du portier dans Le

## Vérité - Actualités

CINÉMAGAZINE, juin 1927. C'est le bel aujourd'hui : Gance continue déjà d'inventer le cinéma (plus tard, Dali, Mathieu inventeront la peinture), Robert Florey fait des films en Amérique (il y fait aujourd'hui de la TV), Marc Allégret, dans son Voyage au Congo avec André Gide, « nous initie aux mœurs familières de toutes les peuplades de l'Afrique », traçant un sillon pour Jean Rouch.

Julien Duvivier vient de présenter Le Mariage de Mlle Beulemans, avec René Lefebvre. Diamant-Berger a réalisé Education de Prince, avec Edna Purviance, Pierre Batcheff, Armand Bernard et Pauline Carton.

De Varsovie, un certain Charlie Ford envoie des nouvelles du cinéma polonais. Les Etablissements Cinématographiques L. Sirtzky (le « Clichy-Palace », le « Récamier », « Le Maine-Palace », « Le Sèvres-Palace », « l'Excelsior-Palace » et le « Saint-Charles ») ont des programmes de choix, toujours avec des attractions. Les Editions Braunberger (43, rue Saint-Roch) vendent pour le monde entier La Petite Marchande d'Allumettes et Tire au Flanc.

Bref : c'est comme si nous y étions. Dans cette page consacrée à « l'équipement léger », grâce auquel l'écran entre spectateur et acteurs est enfin aboli au profit de la vérité-rien-que-la-vérité, on peut reconnaître P.S., partant croquer concrètement quelque grand jeu scout, quelques années avant le cinéma bruyant. Aujourd'hui, ce génial précurseur est pratiquement en chômage.

Sur l'autre photographie, un modèle vivant pose également, mais en 1963. Il s'agit d'A. C. qui fit ses premières armes sur les pentes dangereuses de la Croix-Rousse (avec le Corps Expéditionnaire). Après un séjour fructueux en Corée (avec le Bataillon français),

puis dans les anciens djebels (avec les paras), notre meilleur opérateur de la jeune génération a repris sa place au premier rang des rois de l'image militante. Il tourne actuellement, et c'est justice, presque autant que François Reichenbach, transformant en court métrage primé ses moindres chutes, suivant le principe : « Si rien ne se crée, que rien ne se perde ! »

Nous ne craignons pas de quitter le terrain objectif du cinéma subjectif pour poser une question d'ordre économique : est-il bien judicieux de confier à A.C., sur-



chargé de travail, la direction du Centre de Recherches des F.D.G., qui occupent quelque 150 personnes à chercher, chercher inlassablement, ce qui fait des frais. Cet indispensable service public ne pourrait-il être confié plutôt à P.S. et à la R.T.F. ? Nous attendons une réponse.

DIALECTIQUE  
DE LA CRITIQUE

JEAN RENOIR



« Cet excès d'erreur donne à réfléchir. »

JEAN PAULHAN.

Nous nous excusons, auprès de nos lecteurs qui l'ont sans doute déjà compris, de souligner que PREMIER PLAN n'est pas une entreprise commerciale visant à la publication désordonnée du plus grand nombre possible de monographies signées d'auteurs « venus d'horizons les plus différents », sur ce qu'il est convenu d'appeler les grands cinéastes.

Nous ne serons jamais d'accord, par exemple, avec une critique qui s'efforce de considérer l'œuvre uniquement dans la perspective de son propre auteur, et comme fin et objet en soi. C'est là une attitude trop facile pour nier la résonance générale — sociale — du film ; c'est récuser l'évidence de la pression ou de la compréhension de l'événement, — de l'Histoire, — qui fait nécessairement évoluer le créateur d'œuvre en œuvre ; c'est poser les règles de l'esthétique comme une entité, éternelle tarte à la crème des petits orfèvres de l'art pour l'art.

Si donc, en tant qu'éditeurs, nous avons réalisé un N° de PREMIER PLAN sur RENOIR, c'est que le cas de cet homme et de son œuvre abondante nous semble particulièrement convenir à l'essai d'une autre démarche critique. Nous avons dit et répété pourquoi certains films nous combent tandis que d'autres détruisent la possibilité de tout rassembler en un accord harmonique. Bref, le « label » Renoir ne résiste pas à la critique interne, et aligner des qualificatifs qui se voudraient injurieux ne remplace pas une argumentation à ce sujet.

La multiplication des livres consacrés au cinéma (chaque éditeur paraît vouloir, désormais, posséder sa collection) n'en rend pas la fréquentation, dans l'ensemble, plus agréable ou utile. Et ce n'est pas le « Jean Renoir » publié par « Premier Plan », en un triple numéro (à un prix quadruple des numéros normaux) qui nous réconciliera avec une littérature dont la médiocrité persiste déplorablement.

En effet, on se demande d'abord, en feuilletant ce gros livre, ce qui a bien pu pousser les auteurs à consacrer un ouvrage de cette taille, et de ce prix, à quelqu'un qu'ils n'aiment pas, ou de façon si fragmentaire, et de la pensée, des préoccupations, de la rêverie duquel, en tant qu'artiste, ils sont radicalement exclus, comme de sa sympathie, en tant qu'homme. Bernard Chardère, dans une préface hypocrite qui prétend à l'objectivité, et où il joue la carte de l'admiration déçue (le bout de l'oreille perce ici, de toute une critique réactionnaire, toujours prête à ensourcher un cheval de bataille qui a fait ses preuves, habituel alibi de sa paresse et de son incapacité à « suivre » une œuvre. On est prévenu : il y aura donc deux Renoir, qui sont entre eux comme la nuit et le jour, comme il y a, bien sûr, deux Fritz Lang, etc., etc.) — répond : « Nous avons de nouveau besoin de parler, et de faire parler, de Jean Renoir. » Et de nous proposer une « réflexion » (le terme est généreux) à plusieurs. (Max Schoendorff, Raymond Borde, et lui-même.)

L'ouvrage est ainsi divisé :

1° Deux entretiens avec Renoir, parus, le premier en 1938 dans « Le Point », le second en 1962 dans « Cinémond ». »

2° Une section, sous-titrée « Le Pour et le Contre », et proposant des textes anciens, les uns favorables (Alexandre Arnoux, Roger Leenhardt, etc.) ; d'autres hostiles, et de quel niveau ! : Jérôme Canard (« Le Canard Enchaîné »), style : « J.R... est devenu citoyen américain. Pour l'amour dollar », etc. Un certain Clément Cartier (Ciné-Club Méditerranée) qui doit prendre ses piètres cuistreries pour de l'impertinence, et enfin un texte grotesque de Marcel Oms, « écrit sous l'uniforme à Médéa », ce qui ne saurait suffire à lui insuffler l'intelligence, ou tout au moins l'honnêteté critique qui lui font cruellement défaut.

3° Le gros de l'ouvrage, intitulé « Tous ses films ». Notes critiques imputables aux auteurs, et citations nombreuses qui, ou bien ne présentent aucun intérêt, ou bien sont déjà connues depuis belle lurette par les amateurs. Mais entrons un peu dans le détail, les textes possédant assez d'éloquence pour se passer désormais de tout commentaire :

« Tire-au-flanc se fond dans la masse des films de samedi-soir... »

— Le Bled est un acte de complicité frivole... C'est aussi un navet... Tout est nul...

— L'Etang tragique est un film de série qui porte moins la signature de Renoir que celle de Hollywood...

— L'homme du Sud n'a pas la force des Raisins de la colère, et d'ailleurs, il n'y prétend pas... Mentalité de patronage...

— Renoir bricole un film de série. La Femme sur la Plage tient du mélo et du thriller, mais ce n'est ni un bon mélo ni un bon thriller...

— Il digère et se résigne. Aux Indes, il va trouver la philosophie souriante qui lui donnera l'illusion de penser... C'est joliment fait, d'ailleurs, mais la confusion devient si grande que les bras vous en tombent (Le Fleuve)...

— Tantôt pour, tantôt contre, c'est le sentiment que l'on éprouve en revoyant Le Carrosse d'Or dix ans après... Vivant, pas vraiment enlevé... plus décontracté qu'inspiré...

— French Cancan marque le début de la dégringolade... L'âge de la retraite... Se situe entre Ah ! les Belles Bacchantes et Un Fil à la Patte... Evoque le René Clair des mauvais jours...

— D'Eléna, peu de choses à dire... Un travail en série... moins bon qu'Occupe-toi d'Amélie ou Mamz'elle Nitouche.

— Cette petite chose réactionnaire et futile (Le Déjeuner sur l'Herbe)...

— On touche le fond... Un élève de l'I.D.H.E.C. n'oserait pas montrer un film aussi mirable (Cordelier)...

Telles sont les considérations ahurissantes que leur inspirent les films qui n'ont pas la chance de leur agréer. Quant aux autres, ils servent de prétexte à une série de platitudes d'un infantilisme désarmant. Jamais aucun effort pour tenter d'aller plus loin que les lieux communs rabâchés d'une certaine critique. D'autre part, chaque fois que possible, le mérite de Renoir est limité : que ce soit par la présence occulte de Jean Castanier ! (Boudu), par celle du Groupe Octobre (Lange) ou de Meredith (Journal d'une femme de chambre), etc.

Critique académique, réactionnaire, disions-nous. Ne manquent même pas, émaillant les propos sur Renoir, et comme si ceux-ci ne suffisaient

pas, les tartes à la crème favorites de ladite critique : le « gâtisme » de Lang et de Ford, et ces sempiternelles références à la Nouvelle Vague, aussi globales que gratuites, et qui ressemblent si fort, si fâcheusement, à un règlement de comptes d'aigris.

CAHIERS DU CINEMA n° 136

Voici un style qui rappelle, en plus naïf, les tautologies des politiciens où le sens des mots est proprement retourné (comme dans : « association Capital-Travail »). On est dans le domaine du syllogisme tactique où les mots sont des signes (quel est le mot chargé affectivement d'un signe négatif ? — réactionnaire... donc : réactionnaire, etc.).

Le cliché « suivre une œuvre » relève aussi bien d'un essentialisme thomiste que du jdanovisme oublieux de la méthode dialectique ; l'autonomie esthétique est une idée creuse qui n'aura intéressé que les suiveurs de Malraux.

Tant qu'à pratiquer la critique, que ce soit pour manifester et expliciter un choix, comme son nom y invite ! La mystique contemplative devrait se proposer d'autres extases. Quant à nous qui souhaitons lourdement communiquer et non pas communier, notre vocabulaire peut, en effet, être choisi pour son potentiel expressif plutôt que pour son onction.

Par le dossier de PREMIER PLAN nous avons voulu, en datant et en situant chaque fragment, rappeler la fragilité des jugements impressionnistes, sans songer un instant à critiquer la critique en tant qu'œuvre d'art (ni jamais à la présenter comme une œuvre). Nous y avons versé les pièces qui revêtent une quelconque signification historique. En récuser certaines plutôt que d'autres c'est chercher la suspension, dirait-on en termes de Barreau !

Dans cet angle de vue les affaires du cœur n'ont pas de place, et nous admettons naturellement qu'on puisse ne pas aimer ce JEAN RENOIR, mais c'est sur le fond que nous aurions voulu être discutés. Quant aux faits allégués dans ces 400 pages, nous attendons toujours la moindre réfutation (1).

Dans le Chicago de Planchon les gangsters, moralisateurs, stigmatisent les règlements de comptes : au lieu de courir devant-en-suivant-et-en-zig-zag, bien des pigistes invertébrés devraient se préoccuper de trouver une cohérence fondée sur d'autres bases que le culte de la personnalité.

SIGHT AND SOUND n'est pas SEQUENCE : une ligne de pensée a cédé la place à l'éclectisme ; Gavin Lambert et Lindsay Anderson ne jalonnent plus guère le terrain.

La parution d'un livre de 405 pages sur Renoir est un événement alléchant, presque aussi plaisant que de tomber par hasard sur LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE OU L'ETANG TRAGIQUE dans quelque salle de quartier. La monographie de PREMIER PLAN, hélas ! est une triste déception de quelque côté qu'on la prenne, malgré quelque documentation utile. Pour atteindre un maximum d'objectivité en examinant « le cas Renoir », l'ouvrage n'est pas écrit par un seul auteur, mais rassemble un ensemble disparate d'articles de presse, les uns hostiles, les autres favorables, les uns contemporains, les autres rétrospectifs, et certains tout à fait aberrants. Ils sont tellement disparates en effet, qu'ils se nuisent les uns les autres, bien que reliés par le commentaire des éditeurs dont l'intervention supprime en fait toute objectivité, en amenant leur matériaux au but désiré. Le délicieux CHOTARD ET CIE, par exemple, est rejeté par un commentaire méprisant des éditeurs et une seule citation hostile qui par-

(1) Nous pouvons pourtant dévoiler que nous avions appâté le poisson en tendant de fausses perches : ainsi p. 103 Léonie est en avance n'est pas de Bernard Derosne... évidemment

vient à déformer le film en négligeant sa fin si « Renoir » (...)

On comprend ici que la monographie essaie à tout prix de pousser Renoir dans une cage réaliste-socialiste préfabriquée, bien qu'il refuse résolument qu'on l'y mette, comme son père avant lui. Rejeter, comme le fait Chardère, le plaisir de TIRE-AU-FLANC, LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, LE CARROSSE D'OR OU LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER, c'est savourer seulement la moitié d'un metteur en scène.

SIGHT AND SOUND (Hiver 62-63)

Ces articles trouvent bien leur place dans la ligne, si l'on peut dire, de revues dont la doctrine est de n'en pas avoir. IMAGE ET SON, qui nous avait habitué à mieux depuis que Jacques Chevallier et ses amis lui avait fait prendre rang, irait-il, à son tour, vers le relâchement ? Que les titres de PREMIER PLAN relevés dans LA SAISON CINÉMATOGRAPHIQUE 1961 ne le soient plus dans LA SAISON 1962 n'est peut-être que soumission aux impératifs de la libre entreprise ; plus inquiétant est un texte de cette eau :

Renoir est un auteur incontestable du cinéma français. Le fait que ses ennemis mettent tant d'acharnement à le « démystifier » n'est qu'une preuve supplémentaire de son importance. (Il n'est sans doute pas besoin de rappeler que les derniers films de Renoir ont été boudés par le public et la quasi totalité de la critique : Renoir gâteux, Renoir sénile, etc.). L'ouvrage consacré aux films, à l'œuvre de ce cinéaste semblait donc d'un intérêt palpitant. Quel est le résultat ? C'est l'éternelle histoire de la montagne qui a accouché d'une souris. Il faut certes louer le remarquable travail de documentation (on trouve même des « extraits d'articles parus en Italie sous le régime fasciste »). L'équipe de PREMIER PLAN a sélectionné un certain nombre d'articles intéressants que l'on connaissait déjà, les a mélangés à d'autres, inconnus et sans intérêt, et a ajouté quelques remarques pertinentes du genre : « le fils de Jacques Perret, journaliste, s'est fait épingler alors qu'il allait avec quelques amis OAS achever un blessé dans un hôpital. Il y eut mort d'homme. Ce qui n'a rien à voir avec le film sinon qu'il est tout de même pénible de le voir frayer une telle famille d'esprits » (sic). Voilà de quoi passionner les cinéphiles du monde entier qui seront, par exemple, très heureux d'apprendre que Catherine Hessling a eu des démêlés avec Renoir et qu'elle lui garde une rancune bien compréhensible. Il n'est pas superflu d'ajouter que dans préface, Bernard Chardère écrit par deux fois qu'il aime de nombreux films de Jean Renoir. IMAGE ET SON n° 158

Que l'animal accouché par la montagne soit une souris, c'est encore une affaire d'opinion, mais qui nous gêne beaucoup moins que le « (sic) » qui, si nous comprenons bien, signifie qu'un rappel politique ou plutôt idéologique de cet ordre paraît à IMAGE ET SON saugrenu, inutile et même ridicule. Il nous semble difficilement compréhensible que IMAGE ET SON ne réagisse pas ici dans le même sens que nous. Un mensuel dont l'éditorial du même numéro est une prise de position de politique générale courageuse et dangereuse va-t-il nous reprocher bourgeoisement le mauvais goût de ne pas dissocier entièrement politique et esthétique ? Ceci d'ailleurs ne manque pas de déboucher sur les mêmes formulations critiques que celles de ses confrères de droite. Mais peut-être sommes-nous par trop intransigeants et n'est-ce affaire que de paresse ou de juvénilité car, dès qu'il ne s'agit plus de « l'œuvre limpide » d'un Buñuel, par exemple, il faudrait bien à chaque nouveau film faire appel à ses facultés de jugement.

Toute plaisanterie à part, les louanges de TÉLÉRAMA, hebdomadaire catholique, ne nous étonnent pas moins :

Voilà qui semble de bonne méthode. Aucune hargne dans ce numéro envers personne. Aucun parti pris d'admiration non plus envers l'œuvre

*étudiée. Un calme et lucide détachement. On pourra ne pas aimer ce détachement même, mais voilà en tout cas une étude indispensable à la compréhension d'une œuvre touffue, dispersée, inégale, multiple toujours en évolution bien qu'avec des retours en arrière, traversée d'influences et pourtant une.*

TELERAMA (juin 1962)

De vrai, le rédacteur ne l'a pas mieux lu ! Il nous semble que les maîtres à penser catholiques étaient naguère plus prudents. En tout cas, en Italie, dans la revue catholique de droite FILM FORUM, leur objectivité est plus subtile :

*Le point de vue du metteur en scène ne coïncide pas toujours avec celui du critique... Mais de quelque point de vue qu'on se place, cette anthologie reste un hommage affectueux à Jean Renoir.*

*A travers le choix des coupures de presse s'exprime la position idéologique constante de la revue, dont l'inspiration laïque est évidente. Malgré cela, la contribution documentaire et filmographique (chaque film est suivi d'informations techniques et artistiques), comme le critère choisi pour situer la personnalité de Renoir, demeurent appréciables.*

FILMORUM n° 16

Notre critère, certes, n'est ni la ferveur ni le mépris. Mais pourquoi serait-il sacrilège de trouver tangible la perte de tonus chez un créateur ?

*Ce travail d'historiens et de critiques me paraît quant à sa méthode fort intéressant. Et pourtant à la lecture il m'a irrité souvent. On a l'impression, le bouquin lu, d'être devant un paysage lunaire, une abstraction, une ruine fossilisée. C'est que cette étude manque terriblement de ferveur aussi bien dans l'approbation que dans le refus. L'ironie n'est pas mon fort pas plus que le sarcasme. J'ai une répulsion violente pour les deux avant-derniers films de Renoir (Le déjeuner sur l'herbe et Le testament du Docteur Cordelier) et Henri Agel a sans doute raison (il a été le premier à le souligner) de dire que la bonté de Renoir n'est qu'apparente et que mieux vaudrait parler de sa cruauté. Mais il y a dans le ton du Jean Renoir de PREMIER PLAN une volonté de dérision lorsque le film considéré est rejeté qui me paraît souverainement déplaisant. La dérision est une forme de mépris (qui n'a rien à voir avec l'exercice de la critique) et je ne vois pas au nom de quoi on pourrait mépriser le Renoir vieillissant du Testament ou d'Eléna. Ceci est d'autant plus grave que l'admiration vouée à La vie est à nous (qui ne me paraît d'ailleurs pas admirable — mais là n'est pas la question)...*

Si encore PREMIER PLAN s'attaquait à Jean Delannoy ou à Claude Autant-Lara...

*Ceci étant dit, je voudrais ajouter que Bernard Chardère et son équipe poursuivent un effort particulièrement libre dans le domaine de la critique française. C'est avec cette même liberté — Chardère le sait — que j'ai écrit ce qui précède.*

Hâtez-vous à présent d'acheter ce RENOIR afin que votre bibliothèque ne soit pas celle d'un « béni-oui-ouïste ».

L'ALSACE (11-7-62)

Patrice Hovald sait bien que PREMIER PLAN ne consacrerait pas un numéro à DELANNOY, mais bien un à AUTANT-LARA. Il s'agira justement d'un travail d'équipe du même ordre, où les différentes personnalités des collaborateurs annuleront leurs réactions épidermiques, et qui cherchera à réévaluer film par film cette œuvre multiple et inégale, masquée aujourd'hui par une indignité de convention comme on masque celle de Renoir par un snobisme admiratif.

L'aspect positif de cette méthode a tout de même été assez généralement relevé :

*..Le travail en équipe jouant un grand rôle au cinéma en général, et dans les films de Renoir en particulier, il était tout à fait indiqué que ce livre fût, lui aussi, confié à une équipe critique. C'est ainsi qu'en dehors des citations on ne sait jamais à qui l'on doit le texte de la présentation.*

*Ce panorama fait donc en quelque sorte figure de constat. Le point de vue pour et le point de vue contre s'y côtoient sans cesse, laissant au lecteur la liberté de conclure, encore que la revue résolument partisane de PREMIER PLAN ait toujours un certain ton pour présenter le point de vue qui est, à ses yeux, celui de l'adversaire. D'ailleurs, dans le cas des films les plus originaux, tout comme dans celui des moins valables, si l'unanimité n'est pas complète, la dominante n'a pas de peine à s'imposer.*

TRIBUNE DE LAUSANNE (29 octobre 62)

*L'équipe de PREMIER PLAN a notamment retrouvé des textes de la critique italienne (Glauco Viazzi en particulier) d'un prodigieux intérêt, et qui nous rendront sévères à l'égard de nos mensuels parisiens. Non moins précieux sont les « chapeaux » de cette équipe, replaçant chaque film à la fois dans l'œuvre de son réalisateur, dans l'évolution du cinéma français et — le cas échéant — dans l'histoire socio-politique de notre pays. Raymond Chirat, enfin, a établi chaque générique avec un soin méticuleux. D'une lecture passionnante, ce PREMIER PLAN est aussi un modèle de travail critique.*

LETTRES FRANÇAISES (28 juin 62)

*Cette forme de critique est très intéressante : elle permet de donner le point de vue des auteurs du texte, qui n'aiment pas tous les films de Renoir et en particulier ses derniers, mais se présente sous forme d'un dialogue. Les citations sont assez longues en général pour que les idées divergentes soient convenablement exposées. La ligne directrice reste tracée par les auteurs. Avec Jean RENOIR Chardère a trouvé une excellente formule, dont il faut souhaiter qu'elle devienne règle générale.*

FEUILLE D'AVIS DE NEUCHÂTEL (24 août 62)

*Tout Renoir s'y trouve, film après film, et non seulement l'œuvre, mais l'homme. Vus, pour la première fois, sous un éclairage à la fois documentaire et critique, ce qui nous change de tant d'hagiographies. Tous les textes essentiels pour comprendre Renoir s'y trouvent ainsi qu'une filmographie remarquablement complète qui nous montre un homme du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'il se plaît à se définir, suivant une évolution semblable à ces quarante-huitards qui découvraient le spiritualisme, voire le spiritisme, sur la fin de leurs jours.*

ARTS (20 juin 1962)

*Toute la valeur critique de l'ouvrage naît ici de la confrontation des textes : une matière documentaire remarquablement nombreuse et diverse nous conduit du premier au dernier film de Renoir. De ce montage, qu'entrecourent de courts textes de liaison où se font entendre en contrepoint la voix des auteurs, Chardère, Borde et Schoendorff, naît une véritable critique du cinéaste et de ses diverses périodes. Le mérite de ce livre, qui se présente comme une situation de Renoir, est d'être aussi, par l'entremise de ce montage qui recouvre quarante ans de littérature cinématographique, une sorte d'histoire indirecte de la critique de cinéma, de ses enthousiasmes, de ses qualités, mais plus encore de ses faiblesses et de ses contradictions. Ainsi ce RENOIR est-il un livre à double tranchant, d'une très grande richesse.*

ESPRIT (mars 1963)

Citons pour terminer trois comptes rendus qui, sans partager telle position ou telle conclusion, ont recours à des références et à des critères proches des nôtres. Ils admettent la pression de données externes sur le créateur, comme l'idée d'une évolution personnelle, et se refusent donc aux idées reçues de l'admiration inconditionnelle.

Le dossier *Renoir* de PREMIER PLAN nous permet de lire ces textes d'époque, de prendre connaissance d'un fragment de découpage de *La Vie* est à nous (1) — entre parenthèses, ça peut permettre de connaître quelques couplets de l'Internationale — ou de lire la prose antisémite de François Vinneuil, alias Lucien Rebatet, critique de Rivarol — de mieux connaître le « *Renoir américain* » de 1940-1946, ou le *Renoir* des petits films commerciaux de ses débuts, invisibles aujourd'hui.

Il ne s'agit pas, avec ce volume, d'exégèses ni de cheveux coupés en quatre. Il s'agit de textes et de documents pour aider à comprendre et à connaître l'une des plus curieuses figures du cinéma français... et que ces textes et documents soient montés et reliés dans une perspective de gauche, voilà qui ne peut, à notre avis, qu'en faire recommander la lecture. Peut-on ajouter que de plus, ces exhumations, ces rapprochements, sont parfois assez divertissants ?

TRIBUNE SOCIALISTE, n° 108

On chercherait en vain dans *Le Caporal Epingle* cette gouaille savoureuse, cette ironie retournée contre soi-même, qui sont la marque de Jacques Perret et dont on se demande comment elles se concilient chez l'auteur avec le fanatisme d'un partisan de l'OAS. Les épisodes inventés (la fille de la dentiste, l'enterrement, l'ivrogne du chemin de fer, le ménage paysan) sont lourds et conventionnels. Mais Jean Renoir a évoqué aussi adroitement l'atmosphère des stalags que ceux des camps de 1917 dans *La Grande Illusion*, il a tiré parti des excellents acteurs que sont Jean-Pierre Cassel et Claude Rich, et surtout il a retrouvé le génie pictural de son père pour filmer quelques paysages sous la pluie, qui expriment beaucoup mieux que n'importe quel dialogue la triste résignation des prisonniers.

Ce retour en forme du plus déconcertant des metteurs en scène français nous amène à nous interroger sur son talent et sur sa personnalité. L'un et l'autre avaient été masqués par l'écran de fumée que les thuriféraires ignares des Cahiers du Cinéma ont établi au cours des dernières années, en escamotant les mérites réels pour mieux représenter les défaillances comme des traits de génie. Voici que paraît un livre : Jean Renoir (Premier Plan, éditions Serdoc à Lyon) qui contribuera à une réévaluation utile.

Sa conception est nouvelle. Deux déclarations importantes de Renoir (délibérément et miséricordieusement ont été éliminés les propos redondants qu'il est toujours prêt à tenir). Six études critiques plus ou moins sérieuses (deux pour et quatre contre). Ensuite, pour chacun des films, quelques-uns des comptes rendus qu'ils ont provoqués (ils auraient pu être mieux choisis, mais le travail pour les réunir mérite le respect) reliés par un commentaire « à la fois subjectif et collectif »...

LE SOIR DE BRUXELLES (8 juin 1962)

Le *Renoir* édité par PREMIER PLAN et rédigé par Raymond Borde, Max Schoendorff et Bernard Chardère est original et précieux. Les compilateurs n'ont pas caché leur intention polémique et leur livre est polémique non point tant à l'encontre du vieux metteur en scène qu'à

(1) Consacrer 29 pages au plus méconnu des films de Renoir, le seul proprement maudit et pourtant des moins contestables, n'aura guère attiré d'autre attention que celle-ci. Etrange...

celle de certains de ses thuriféraires qui se prosternent à chaque fois, extatiques, devant les films, qui considèrent chacun de ses mots comme parole d'évangile. Il est évident que l'attitude de Chardère et de ses amis n'est pas exempte de quelque malice ; c'est elle qui les a poussés à reproduire des textes dépourvus de valeur critique ou manifestement tendancieux dans l'un ou l'autre sens. Car ce fort volume d'environ 400 pages a un caractère d'anthologie où figurent après quelques textes de et sur Renoir en général, un choix relatif à chaque œuvre en particulier. Il s'agit en d'autres termes d'une filmographie critique raisonnée, offrant un très vaste panorama des opinions favorables et hostiles. Le rapprochement des jugements antithétiques naît du désir de parvenir à une « démythisation » par l'application d'une méthode objective. (...)

L'illustration est très riche même si la qualité de la reproduction laisse souvent à désirer. L'ouvrage a suscité, il fallait s'y attendre, l'irritation de l'équipe des Cahiers, mais il n'en reste pas moins que sur le plan critique et historique la vérité a bien plus de chance de sortir quelque jour d'ouvrage de ce genre que de l'hagiographie exclamative et irrationnelle. Renoir est et restera l'un des maîtres de l'art du film : il n'y a donc rien d'offensant à reconnaître que « *quandoque dormitat* », ce qui lui est souvent arrivé après la période d'apogée atteinte avec *Une partie de campagne*, *La Grande Illusion*, *La Règle du jeu*. Vieillir, cela arrive même aux grands artistes...

BIANCO E NERO (Novembre 1962)

Notre insistance à propos de ce numéro *RENOIR* relève, comme on l'a vu, de soucis plutôt théoriques. Les amateurs de cinéma qui se veulent lucides n'ont pas la chance de disposer d'un matériel critiqué d'une valeur comparable aux revues italiennes : NUOVO SPETTATORE, FILM SELEZIONE, CINEMA NUOVO et autres. Ici, ceux qui seraient capables de fonder les bases d'une esthétique ne s'intéressent pas au cinéma, et les autres font dans la confiance et la confusion, chacun luttant pour placer sa copie n'importe où. Nous n'espérons guère, certes, être entendus, mais, comme disait à peu près Gide, puisque personne n'écoute, il faut bien se répéter.

BERNARD CHARDÈRE, MAX SCHOENDORFF  
RAYMOND BORDE

« La chose vaut la peine qu'on en reparle.  
J'y reviendrai, comme dit Sarcey, dans une  
de mes prochaines causeries. »

ALPHONSE ALLAIS.

# SALUT LES P. P. !

Cher P. P.,

Je suis malheureusement née dans un petit village breton qui tire sa subsistance de la mer, et pour aider mes parents je dois pêcher sans répit. Malgré mon dur labeur (mon rêve est de descendre à Saint-Raphaël), je n'ai jamais pu prendre de vacances : et, même au pays, comment sortir ? Je n'ai presque plus rien à me mettre. Ne pourriez-vous m'envoyer une collection complète de votre si passionnante revue, seule évasion qui me soit permise ?



Chère Mademoiselle Le Moal,

*Votre lettre nous a beaucoup ému. Essayez, malgré toutes vos difficultés, de venir nous voir, même en dehors des heures de bureau. Nous voudrions beaucoup faire quelque chose pour vous.*

Je voudrais un conseil et comme je sais que vous êtes dans le cinéma, alors je pense que vous pourrez me le donner. Voilà : ma camarade Elisabeth a beaucoup d'expérience et de succès ; et même, toute petite, un metteur en scène de la Nouvelle Vague, un Suisse, lui a fait faire un bout d'essai sur un barrage où il travaillait. C'était une opération sur

le béton. Depuis elle a gardé beaucoup de culot et flirte avec qui lui plaît sans rencontrer de résistance. Elle me dit : « Fais comme moi. »



Moi, je suis plus traditionnelle !



Je suis sûre d'avoir raison et pourtant je n'arrive à rien de bon. Y a-t-il d'autres moyens ?

— *Votre lettre et vos gentilles photos prouvent que vous ne cherchez pas la même chose que votre camarade : une affection durable et non des succès passagers qui ont lassé, croyez-en notre expérience, même les spécialistes du cinéma. Conservez votre fraîcheur, mais le jour où votre cœur vous dira de ne pas laisser passer votre chance, alors ne restez pas vieux jeu !*

# ci.

LAUSANNE

24/31 AOUT 1963

DISCUSSIONS  
PROJECTIONS  
RENCONTRES

# P R E M I E R P L A N

Prix du numéro : France : 4,50 F - Etranger : 5,50 F

Abonnements : 12 numéros, France, 36 F, Etranger, 44 F

Versements : PREMIER PLAN, C. C. P. Lyon 671-07 ou chèque bancaire

Correspondance : PREMIER PLAN, B. P. 3, Lyon-Préfecture

---

---

**LUIS BUNUEL ■ JACQUES PREVERT**  
**ANTONIONI ■ ORSON WELLES**  
**JEAN VIGO ■ ALAIN RESNAIS**  
**VISCONTI ■ HUMPHREY BOGART**  
**JUAN BARDEN ■ JEAN RENOIR**

SPECIAL : 18 F

---

---

**EISENSTEIN ■ TORRE NILSSON**  
**NOUVEAUX CINEASTES POLONAIS**

POUR UN ABONNE, CHAQUE NUMERO NE COUTE QUE 3 F

---

---

hors série **NOUVELLE VAGUE** un petit livre insolite, insolent  
(et cartonné). Les films d'aujourd'hui seront-ils les films de demain ?  
Plusieurs réponses en 144 pages avec de nombreuses illustrations  
7,50 F



Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographiques, 28, rue  
Villeroy, Lyon (3<sup>e</sup>), édite **PREMIER PLAN**, revue mensuelle, et **PANORAMIQUE**,  
collection de volumes sur le cinéma.