

Chaplin

Collection « Icônes »



Rose Vidal

CHAPLIN

Les Pérégrines | Icônes

La collection « Icônes » est dirigée
par Jean Cléder et Emmanuel Tibloux.

Conception graphique :
Catalogue Général

© Éditions Les Pérégrines, 2022.
Tous droits réservés

Éditions Les Pérégrines
21, rue Trousseau 75011 Paris
www.editionslesperegrines.fr

Sommaire

7	Prologue
15	A kid's life
27	Pauvre amour
39	Populaire et politique
55	Foules
67	Le décor accessoire
81	La beauté du silence
93	Charlie/Charlotte
103	Opinions publiques
113	Oona
123	L'artiste des artistes
133	Notes
135	Repères biographiques



Chaplin au levier, vers 1934-1935.
Photographie de promotion pour *Les Temps modernes*

Prologue

Puis donc qu'il est le fils de Poros et de Pénia, Éros se trouve dans la condition que voici. D'abord, il est toujours pauvre, [...] il est rude, mal-propre, va-nu-pieds et il n'a pas de gîte, couchant toujours par terre et à la dure, dormant à la belle étoile sur le pas des portes et sur le bord des chemins, car, puisqu'il tient de sa mère, c'est l'indigence qu'il a en partage. À l'exemple de son père en revanche, il est à l'affût de ce qui est beau et de ce qui est bon, il est viril, résolu, ardent, c'est un chasseur redoutable; il ne cesse de tramer des ruses, il est passionné de savoir et fertile en expédients, il passe tout son temps à philosopher, c'est un sorcier redoutable, un magicien et un expert. Il faut ajouter que par nature il n'est ni immortel ni mortel. En l'espace d'une journée, tantôt il est en fleur, plein de vie, tantôt il est mourant; puis il revient à la vie quand ses expédients réussissent en vertu de la nature qu'il tient de son père; mais ce que lui procurent ses expédients sans cesse lui échappe; aussi Éros n'est-il jamais ni dans l'indigence ni dans l'opulence.

Platon, *Le Banquet*

Voilà Charlot, rude et rusé, va-nu-pieds, dormant à la belle étoile et sur le bord des chemins, passionné et fertile; ni mortel ni immortel. Vagabond, puisque vagabondant à la recherche de... quoi donc? de l'amour? pour une dame, pour un kid orphelin? pour l'argent, pour la survie? ou tout simplement pour la vie; comme un désir sans fin, sans fond et sans visage particulier. Bringuebalant son peu avec lui, il est

la pauvreté à l'épreuve de l'amour du monde, un amour qui, selon le texte de Platon, ne peut fleurir que dans ce grand écart constitutif, premier, indépassable, entre la plus haute richesse et la plus crasse des pénuries, dans lequel il fut enfanté. De son enfance pauvre et « dans un perpétuel état de crise¹ », de compromis et d'arrangements pour la survie à sa fortune, sa célébrité et son succès, Chaplin ne s'est jamais débarrassé ni de Poros, ni de Pénia. Il a maintenu cette double nature tout au long de son existence et de son œuvre.

Pour comprendre Chaplin, il faut identifier la pauvreté persistant dans ses plus riches productions hollywoodiennes. Elle est l'ensemble de ces moyens du peu que sont la ruse, le détour, l'emploi déplacé des choses. Elle est le terreau d'une invention comique toute en décalage, comme d'une proximité tragique avec la souffrance, les difficultés de la vie et les malheurs aiguisés par la précarité. Dans cette pauvreté qui l'enfante, Chaplin trouve l'économie – au sens le plus vaste du terme – de toute sa création : le moyen, la loi, le cœur de sa recherche ; le lieu de sa plus grande fortune. Alors qu'à seulement huit ans il est engagé dans une petite troupe d'enfants danseurs de claquettes, il monte son numéro rêvé, avec l'un de ses petits partenaires : « Nous nous appellerions "Bristol et Chaplin, les Vagabonds Millionnaires", nous arborerions des favoris de clochards et de gros diamants au doigt². » Ce n'est que bien plus tard qu'il conçoit Charlot, et devient à la fois le millionnaire et le *Tramp*, le millionnaire par le *Tramp* – puisqu'en langue originale le personnage n'a pas d'autre nom que celui de « *the Tramp* » (ou « *a tramp* »), littéralement traduisible par « le Vagabond ». Le surnom de « Charlot » est une coquetterie française. Dans la lignée de son projet d'enfance, le *Tramp* permet à Chaplin de développer une œuvre explorant toutes les émotions d'un pôle à l'autre de la société, de l'enfance à la vieillesse, de la précarité à la richesse.

Ni tout à fait mortel, ni tout à fait immortel : connu de toustes, mais à une époque qui ne l'a pas vu naître, une époque

où parmi mes pairs, artistes, cinéastes, cinéphiles, étudiant-es, on lui trouve parfois une ringardise définitive, autant qu'un humour indépassable et sans âge, ou une mélancolie tout aussi émouvante. Charlie Chaplin a travaillé son jeu d'acteur, sa pantomime et l'ensemble de sa mise en scène dans l'optique de construire un langage universel auquel le cinéma lui permettait d'accéder. C'est sans doute cette universalité-là qui demeure aujourd'hui, aussi étrangement que notre époque le permet, puisque le concept même fait l'objet d'une entreprise de démystification, et ne fait plus au goût de toutes la matière première des icônes – on souhaite les voir surgir autrement, singulièrement, des mutations nouvelles de nos sociétés.

Alors, puisqu'il ne s'est jamais agi de rien d'autre que du désir, pourquoi le mien aujourd'hui de parler de Chaplin, à notre époque qui ne manque pas d'héroïnes bien plus en prise avec notre temps ?

Je l'admets volontiers : Charlie Chaplin ne ressemble pas à un héros du présent. S'il appartient à notre époque, c'est en tant que classique, monument incontournable du cinéma ; s'il est une figure populaire, c'est à travers le vernis de cette culture générale, qui opacifie largement la portée de son travail. Dans un tel brouillard légué par le passage d'une époque à l'autre, à quoi bon se dire sensible à son personnage et ses œuvres ou non ? dire qu'elles nous laissent dans l'indifférence ou suscitent en nous cet ennui du vieux temps, du temps passé qui n'en finit pas de rester et ne sait faire la place au nouveau monde qui de tout temps peine à s'ancrer ? Les idées fausses ne s'estomperont qu'en retraçant, à partir de l'opacité, un plus fin dessin de l'œuvre de Chaplin.

Et puisqu'il s'agit toujours de désir, et de mon désir, je revendique l'insolence de mettre un petit coup de pied aux fesses à ces interlocutrices-là qui ont haussé un sourcil ou une épaule lorsque que je leur parlais de ce projet d'écriture : « Pourquoi Chaplin, comme ça ? » « Tu ne choisis pas quelqu'un de plus actuel, plus... ? » Évidemment que je me

suis demandé moi-même pourquoi n'était pas définitivement clos ce temps où, par mégarde ou par erreur, également par polarisation des subjectivités, une jeune femme comme moi pouvait se diriger en premier lieu vers ce modèle largement masculin et parfois misogyne, dont la qualité d'à-propos ne se trouvait qu'au cœur d'une société aux valeurs bien éloignées de la mienne ! Un coup de pied aux fesses, c'est tout l'art et toute l'insolence de Chaplin face à l'indifférence ou au haussement d'épaules. Confronté-e à plus grand que soi (l'époque, la culture), il ne fait pas de mal de botter en touche, attendre que l'autre se retourne en jubilant, et lui botter le train avant de s'enfuir en courant. C'est une excellente métonymie d'un mode de présence, propre au personnage de Charlot et largement ambivalent. Charlot ne se trouve jamais au cœur d'une situation dramaturgique ou d'une structure narrative par volonté ; il y parvient plutôt par un dérèglement généralisé de la situation, produit soit par un hasard fortuit, soit par une particularité de son comportement, toutefois dénuée de toute stratégie de sa part ; propulsé au cœur du conflit ou de l'histoire en un coup de pied, et répondant par le pied si l'on cherche à l'expulser et qu'il en trouve l'occasion.

Rien ne vaut le courage de cette insolence lâche et un peu traître pour dissiper le brouillard et leur montrer à toustes qu'il suffit de revoir les films, les scènes et les gestes, pour pleurer de rire et pleurer tout court, encore un siècle plus tard ; leur montrer que nous n'avons pas dépassé le temps des coups de pied, parce que s'ils sont bien placés ils parlent de chacun de nos corps, de notre société entière, et de tous nos désirs. Car il faut toutefois reconnaître une chose pour expliquer la persistance d'une figure dont la popularité est née au début du siècle dernier : il n'y a aujourd'hui pas d'équivalent à Charlie Chaplin qui allie une telle popularité – d'une classe sociale à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une décennie à l'autre – à une telle production d'œuvre, à la maîtrise de tant de

domaines différents – la comédie, le drame, le cinéma, le cirque et la danse, la musique, la production hollywoodienne. Pas d'équivalent, et encore moins à coups de pied, de grimaces, de glissades et de tournants pris en courant, de marches en canard et de dérapages la jambe en l'air.

Comprendre Charlie Chaplin aujourd'hui, c'est prendre au sérieux autant qu'en affection tout son cinéma, en naviguant de notre époque à la sienne et faisant ainsi la part de sa modernité et de sa contemporanéité. C'est dissocier et comprendre en même temps la figure moderne d'alors de celle d'aujourd'hui ; supposer d'emblée que d'un pôle à l'autre il nous faudra saisir ce qui échappe singulièrement aux époques et fait de personnages finis, historiques, temporels, des icônes capables de renouveler leur contemporanéité par-delà la mort, les mutations sociales et culturelles, et de nous demeurer ainsi familières, intimes, présentes. Car évoquer ce qu'il y a de nécessairement passé et fini dans cette figure n'a à mon sens d'intérêt que dans la mise en perspective avec cette contemporanéité indéniable de Chaplin. Sans nul doute Charlie Chaplin est une icône d'aujourd'hui ; certes peu notre contemporaine, mais une icône moderne, ou du moderne, et s'inscrivant ainsi dans notre époque comme représentative d'une histoire, de cinéma, de l'art, de la popularité, dont nous sommes tributaires jusque dans la façon dont nous concevons nos héroïnes d'aujourd'hui.

Dans sa large association actuelle avec une figure du comique pour enfants, dans l'internationalité de sa popularité d'alors, dans l'étrange et persistante nouveauté de ses inventions chorégraphiques, cinématographiques et dramaturgiques, il faudra identifier plus attentivement la poursuite de l'universalité engagée par Chaplin, ce qu'elle a de fascinant à son époque, et ce qui en elle continue de fasciner. Comprendre son attachement à élaborer un langage au-delà des différences d'âge, de patrie, de classe sociale ; au-delà également des langues parlées, telles qu'elles sont imposées aux

images par l'arrivée des *talkies* dans la production hollywoodienne, à laquelle Charlie Chaplin fait longtemps rempart. Cette langue réside parfois dans la simplicité d'une chute, d'une fleur, d'une pièce, d'une baffé : dans ce seul mode de présence et d'apparition de Charlot réside déjà un haut potentiel comique, et d'un comique impliquant nécessairement la société alentour. Cette contamination généralisée, organisée à partir du personnage et désordonnant implacablement le monde – décor et personnes, bonnes manières et lois civiles –, est indéniablement une forme d'universalité : la propension à porter à conséquences et engager l'autre dans nos gestes les plus pauvres, caresses ou gifles, que nous partageons toustes.

Chaplin parle toujours des façons brutes qu'ont les corps de se rapporter les uns aux autres, avant même de s'intéresser aux gestes sociaux – des façons avec et malgré lesquelles la société doit nécessairement composer afin de se constituer comme telle. Le dérèglement d'un Charlot au sein d'une société constituée a cela d'universel qu'il rend le corps à cet état antérieur, incontrôlable et persistant en chacun-e de nous, fait de hoquets, de fanfaronnades, de tombées des nues et de dégringolades. Le rire que provoque ce phénomène est sans doute lié à l'étrange familiarité que nous éprouvons à retrouver, sous nos yeux et dans nos corps comme une possibilité ouverte, ce corps de fesses à botter préalablement universel.





Chaplin et Jackie Coogan en train de manger des pancakes
sur le tournage de *The Kid* (1919–1920)

A kid's life

L'enfance de Chaplin est imprégnée d'un rapport à la scène, à laquelle son histoire familiale le lie dès sa naissance puisque ses deux parents sont artistes de music-hall. Sa relation au théâtre est ambivalente, dès lors que la santé fragile de sa mère, chanteuse populaire, la prive de cet emploi. Croyante, elle considère les cabarets comme des lieux de mauvaise vie, sans pour autant réprimer tout à fait devant le jeune Charlie l'amour qu'elle nourrit pour sa vie passée. Quant au père de Chaplin, il est, jusqu'à sa mort à trente-sept ans, chanteur de music-hall – «il avait une voix de baryton léger et on le tenait pour un remarquable artiste», note Chaplin dans *Histoire de ma vie*. Et s'il fréquente moins ce père que sa mère, ayant toujours connu ses parents séparés et été élevé le plus clair du temps par sa mère en compagnie de son grand frère Sydney, fils d'un autre homme qui lui est inconnu, le petit Charlie tient longtemps son père artiste en grande admiration.

Il grandit à Kennington Road, dans le *borough* de Lambeth, à Londres, où les music-halls, les artistes, les pubs et leur public sont omniprésents. Ce n'est pas encore le monde du cinéma, mais celui du spectacle qu'il met en scène tout

au long de son œuvre, indissociable aussi de la pauvreté des artistes et des « petites gens » qu'il divertit. C'est très jeune qu'il monte pour la première fois sur scène : il remplace sa mère devant son public en chantant alors que la voix de celle-ci s'est brisée en plein numéro. C'est également une première impression comique, car en plus du succès de l'interprétation et de la voix du petit garçon, le public est séduit par son imitation de la voix de sa mère en train de se briser, et s'esclaffe. Il s'agit à l'évidence du premier souvenir de Chaplin concernant la place du comique dans sa vie, et sa relation au grand Autre incarné par le public. Si la défiance de sa mère à l'égard des cabarets freine certainement cet engagement sur la scène, Charlie Chaplin multiplie les occasions d'apprécier cette mise en configuration singulière du spectacle par la tenue d'un premier rôle. Le récit de cette initiation progressive au désir de la scène plus qu'à son apprentissage est donné dans son autobiographie à travers de nombreux épisodes qui n'ont pas forcément toujours trait à l'univers professionnel du spectacle. L'un d'eux se passe à l'école, où son interprétation d'un texte qu'il apprend de lui-même par cœur est remarquée et mise en avant par les professeurs : il fait alors la tournée des classes en récitant son monologue, découvrant le plaisir d'une attention partagée, réitérée, à sa voix, ses mots et ses gestes. Ce mode de présence et d'adresse à l'autre, l'enfant le trouve de façon opportune dans d'autres aspects de la vie. Ainsi, la première fois qu'il rencontre son père, il feint de ne pas le reconnaître. C'est une scène typique de théâtre comique, entre le quiproquo et le stratagème, où le personnage incarne lui-même un personnage qu'il s'invente, feint de ne pas savoir ou dissimule. Le récit autobiographique nous met ainsi dans la position des spectateurices de comédie qui en savent un peu plus que les personnages et partagent les secrets des uns aux dépens des autres.

Dans le récit qu'il fait de ses petits emplois d'enfant et de sa survie quotidienne, on remarque à la fois l'ingéniosité de

son invention comique et un certain plaisir à explorer des rôles. À la mort de son père, alors qu'il porte un crêpe de deuil au bras, il parvient à faire commerce de la tragédie – pour ne pas dire comique de la tragédie, puisqu'il transforme la mort malheureuse en bonheur, bonne fortune – en aiguisant la tristesse de son visage et précisant son personnage d'orphelin. Il raconte dans *Histoire de ma vie* une anecdote tout à fait parlante à ce sujet :

« J'avais persuadé ma mère de me prêter un shilling, je me rendis au marché aux fleurs et j'achetai deux bottes de narcisses, puis après l'école j'en fis des bouquets d'un penny. Quand j'avais tout vendu, je réalisais un bénéfice de cent pour cent. J'entrais dans les pubs, l'air navré, en murmurant : "Des narcisses, Mademoiselle !", "Des narcisses, Madame !" Les femmes répondaient toujours : "Qui as-tu perdu, mon petit ?" et je chuchotais d'une voix à peine audible : "Mon père", et elles me donnaient un peu d'argent. »

Chaplin parle alors simplement de la « bosse du commerce » qu'il avait enfant, bien que son récit des très nombreux métiers qu'il exerce à cet âge traduise surtout son plaisir de changer de casquette, de s'approprier des univers et des rôles variés. Le métier semble un costume, l'occasion de se renouveler dans une présentation jouissive au monde : « Comme réceptionnaire, j'avais beaucoup de succès et je charmais tous les patients. » En tant que groom dans un hôtel, il est ravi d'être « le chouchou de toutes les femmes de chambre » ; il devient imprimeur par ruse de comédien : « J'essayai de les bluffer en assurant que je savais faire marcher une presse Wharfedale. » Il note encore : « Il y avait un côté romanesque et aventureux dans le fait de partir par ces matins froids, avant l'aube, pour aller travailler, dans les rues silencieuses et désertes. » Il est alors aisé de comprendre son succès auprès des enfants et de préfigurer le personnage de Charlot, qui passe de métier en métier et d'habit en habit avec la même assurance enfantine qui permet de tout – pas toujours bien, mais tout –

faire. On peut facilement résumer Chaplin à Charlot, qui paraît synthétiser toute sa genèse créatrice en en conservant l'essentiel : le comique, la pauvreté, le plaisir enfantin à jouer des personnages et découvrir des situations toujours nouvelles.

Pour ma part je ne saurais dire à quel moment de mon enfance j'ai découvert Charlot. J'ai l'impression de l'avoir toujours connu, et même de l'avoir toujours connu par cœur. En demandant autour de moi, je me rends compte que c'est souvent la même histoire : on découvre Charlot avant même d'être à l'âge de s'en rendre compte. On confond Charlot et Chaplin, on connaît l'un, méconnaît l'autre. Enfant, je ne connais pas Chaplin ; je regarde les scènes de Charlot une par une. Je demeure tout d'abord en dehors de la structure narrative générale des œuvres, mais je suis au plus près des ressorts de l'instant. Je ne saisis pas bien l'histoire du film, et encore moins le film d'Histoire. Au plus près des ressorts narratifs, il n'y a rien d'autre que le personnage de Charlot. Non ce qu'il incarne au sein de la société, non ce qu'il en dit ; non un vagabond, un immigrant encore, mais singulièrement Charlot. Un petit corps, nerveux, agité. Cet effet saccadé provient de la vitesse de défilement de la bande, en 16 images/seconde – le passage au 24 images/seconde se fait à la fin des années vingt. Le personnage prend la vitesse de son époque qui accélère tout, et le rythme des machines, et tout ce qui peut aller un peu plus vite. Un corps aussi agité que celui d'un enfant qui ne tient pas en place. Qui ne peut pas s'empêcher de tiquer, de se gratter le nez, de se tortiller. De Charlot on connaît le canonique accoutrement : il y a cette canne, le pantalon, ce chapeau et la moustache. Il y a cette fameuse représentation qui ne reprend que les éléments périphériques – chapeau moustache cheveux – et fait disparaître le visage ; cette autre qui ne reprend que la silhouette, et fait disparaître le corps. Une série d'attributs analogues à ceux du clown, autre figure traditionnellement adressée au jeune public. La fleur à la boutonnière, des chaussures trop longues, un pan-

talon bouffant – un habit qui colle à la peau parce qu'il affecte directement la démarche, contraint le pas au ridicule, imprime la maladresse à chacun des gestes. La caricature est entière, depuis la façon de grimer le visage par le maquillage et les postiches, le corps par les vêtements et les accessoires, jusqu'à l'exaspération du caractère par le ridicule et celle du corps par la gestuelle. Il y a donc quelque chose de significatif à condenser Charlot à cet ensemble accessoire, comme on le ferait d'un clown; pourtant c'est aussi en uniforme militaire qu'il apparaît dans l'un de ses courts-métrages, intitulé *Shoulder Arms* (*Charlot Soldat* pour la version française). Il n'a même pas son chapeau pour le distinguer. Il n'a de singulier que le corps, et ce que ce corps a de propre est son indiscipline. Elle n'est pas politique, elle est irrépressible, elle est exactement celle d'un gamin qui ne saisit pas bien comment se placer. Charlot sort du rang, non comme un déserteur mais comme un enfant qui se trompe sans cesse de direction. Il tourne dans le mauvais sens, met le fusil sur l'autre épaule, confond sa droite et sa gauche: le burlesque et le clownesque du personnage n'ont ainsi rien d'accessoire.

La première identité de ce corps est qu'il part dans tous les sens; ses pieds fuient vers l'extérieur, c'est indéfectible, et lorsque le chef du régiment lui dit: «*Put those feet in!*» et qu'il s'exécute, inévitablement, ses épaules montent jusqu'à ses oreilles et le bloquent.

C'est un corps indiscipliné et indisciplinable; un corps d'enfant qui se poursuit dans celui de l'adulte, qui fraye son chemin et s'impose à l'âge où l'on n'est plus enfant, et produit finalement cette bouffée d'air:

L'enfant qui rit de voir ainsi son corps, toujours sujet à la réprimande, perdurer jusque dans le monde adulte et tout saccager des grands ordres. L'enfant qui rit de son propre corps en en percevant les effets disruptifs, qui ne peut pas s'empêcher de rire, de se venger, de s'émouvoir, un corps à fleur de peau.