

Le dédoublement des personnages et la mise en scène de leur parole : comment Chaplin s'approprie-t-il la dimension sonore du cinéma pour faire émerger un discours vrai ?

Le Dictateur, sorti en 1940 sur les écrans, est un film pivot dans la filmographie de Chaplin, un film qui marque la rupture, et ce, pour plusieurs raisons :

- Chaplin abandonne le personnage de Charlot connu et adulé dans le monde entier depuis un quart de siècle pour prendre les traits d'un barbier juif, qui en garde néanmoins encore de nombreux traits.
- C'est une rupture également avec le cinéma muet car *Le Dictateur* est le premier film sonore de Chaplin. En effet, *Les Temps modernes* comportait des scènes sonorisées mais restait une oeuvre muette. Les passages sonores caractérisaient le pouvoir et la contrainte (les machines, la voix du patron). Le seul moment où Charlot passait par la chanson, c'est-à-dire le seul moment où le protagoniste adoptait le son, une position sonore, nous le montrait ayant oublié les paroles. Il tentait donc l'expérience de la parole, mais il s'agissait d'une parole grammaticalement inarticulée, qui avait vocation à se moquer du cinéma sonore.
- Le film est, enfin, le premier véritable film de Chaplin qui repose sur un scénario entièrement rédigé avant le tournage, ce qui changeait des méthodes habituelles de travail du cinéaste. Avant *Le Dictateur*, Chaplin développait le scénario au fur et à mesure, et raccordait les gags sur une trame très large. Après avoir vu les rushes, il insérait des séquences, changeait d'idée, ou jetait tout ce qui a été tourné. Cf *Les lumières de la ville*.

Le film résulte du désir de Chaplin de faire un film sur Hitler, afin de le combattre avec ses propres armes, celles du burlesque. Le thème chaplinesque du dédoublement des masques trouve une résonance politique ici et Chaplin va jouer de sa ressemblance physique avec Hitler (ils sont nés à quelques jours d'écart en 1889 et portent la même moustache) pour composer deux personnages qui n'en font qu'un, ou deux versants de la même personne. Afin de tenter de saisir la spécificité de ce premier film sonore, qui laisse place à de nouveaux personnages et à un scénario vraiment écrit, nous allons nous intéresser au dédoublement des personnages et à la mise en scène de leur parole. Nous verrons comment Chaplin s'approprie la dimension sonore du cinéma pour faire émerger un discours vrai et pour faire entendre sa propre voix. Nous étudierons dans un premier temps le dédoublement de deux personnages, réunis par le montage. Puis nous analyserons comment l'inversion des rôles conduit à l'avènement d'une parole humaniste et d'un discours vrai.

I. Deux personnages opposés, réunis par le montage

"Toute ressemblance entre le dictateur et le barbier juif est purement accidentelle".

Innocence et malice marchent du même pas dès le carton inaugural, où Chaplin introduit un lien entre les deux personnages et conduit le spectateur à faire le rapprochement entre eux deux. Il introduit aussi l'idée que les espaces sont contigus et qu'une circulation, des personnages, des idées et des discours va s'opérer. Le montage parallèle structure l'ensemble du film ; les séquences sont assez longues, une dizaine de minutes en moyenne et la contamination s'opère dans le dernier tiers du film, lorsque Schultz et le barbier juif s'échappent du camp d'internement déguisés en militaires, et que ce dernier est pris pour Hynkel. La contamination des deux univers est préparée par l'irruption de la voix de Hynkel dans le ghetto ainsi que par un plan du dictateur qui joue du piano alors qu'en montage parallèle Hannah et le barbier sont réunis sur les toîts.

A. Le barbier juif, personnage candide réduit au silence

Situer la première séquence du *Dictateur* en 1918 constitue une mise en abyme de *Charlot soldat*, un moyen-métrage de Chaplin qui avait eu un gros succès à sa sortie (en 1918). Au début du film, Charlot, sous l'uniforme du soldat allemand, est bien là encore : démarche, pantomime, gag, et sa prise de parole candide est dans le droit fil du personnage que nous connaissons. Quand le barbier juif revient chez lui, en 1940, on retrouve aussi la panoplie de Charlot : pantalon trop large, chaussures trop grandes, habit étroit, petite moustache qui le vieillit. Le personnage de Charlot porte en lui la contradiction, c'est un personnage qui est lui-même dédoublé : en haut, vêtu comme un monsieur (veston, chapeau, noeud papillon), en bas, vêtu comme un vagabond. La contradiction révèle un personnage multiple, qui est à la fois vagabond, poète, rêveur, voyou à l'occasion. Quand le barbier juif arrive dans le film, on voit bien sûr apparaître le fantôme de Charlot mais ce n'est déjà plus lui, le personnage a entrepris sa mutation.

Le barbier juif se caractérise d'abord par le fait qu'il est réduit au silence, c'est un personnage presque muet. La séquence de la grosse Bertha est muette, accompagnée d'une voix off qui relate les événements. Les mots qu'il prononce sont inadaptés à la situation de guerre dans laquelle le personnage est entraîné. Chaplin lui donne un langage qui lui ressemble et qui ne dément pas sa personnalité acquise dans le muet. Ses premiers mots sont "oui", le barbier est encore incapable de formuler sa pensée. Ensuite, la séquence de transition est riche de sens sur le plan du langage : ce sont les rotatives de la presse et une voix off qui renseignent le spectateur sur les événements du monde tandis que le barbier, frappé d'amnésie, est contraint au mutisme. Sans mémoire de la part du barbier juif, la construction du langage est vouée à l'échec. Dans la séquence avec le soldat allemand quand il revient chez lui, le court échange fondé sur l'ignorance du nom d'Hynkel conduit son personnage vers le tragique de situation. Prendre la parole pour lui est ressenti comme une véritable gageure. Ensuite, c'est encore un barbier muet qui apparaît, recourant à la mimique expressive plutôt qu'à la parole effective. Le metteur en scène s'est ingénié à laisser son personnage éloigné de toute langue structurée : cette figure emblématique du muet nous touche par son inaptitude à s'exprimer et garde, dans un monde où le verbe mène les foules, la candeur de l'enfance.

B. Hynkel ou la caricature du discours hitlérien

Toute la séquence qui ouvre la période de 1939, soit 21 ans après les phrases naïves prononcées par le petit soldat, est bâtie sur une entrée étonnante dans le parlant. Le discours hitlérien est pastiché et Chaplin se plaît à le déconstruire, le désarticuler, le déstructurer, ayant bien saisi que pour fasciner une foule, ce n'est pas le texte qui est retenu mais la mise en scène de la voix, les variations du timbre, la gesticulation bestiale.

- La langue barbare s'exprime avec force : voix tonitruante, autoritaire, qui manie le borborygme allègrement en mimant plus qu'elle ne peut en effet s'exprimer clairement. Cette bouillie sonore faite de sons gutturaux, mêlant d'approximatifs accents germaniques à d'éphémères termes vaguement yiddish impose une traduction : la voix off, qui vient tirer au clair la multiplication des borborygmes, offre une contraction stupéfiante du propos par rapport à la gesticulation sonore et physique de Hynkel.
- Hynkel joue sur la répétition mécanique du même sabir créant ainsi une envolée oratoire pour le moins emphatique, enrichie par la scansion appuyée et cadencée des sons; Le dictateur en représentation excelle dans les nuances de tons : de la vocifération sauvage à la tendresse émue, voire à la grande émotion.
- Le personnage travaille sa voix et son timbre d'une façon fort étendue, dans une succession de notes qui ont bien peu à voir avec une langue grammaticalement articulée. De la répétition de notes suraiguës qui embobine les foules jusqu'au silence brutal qu'il impose d'un geste énergique du bras levé. Tour à tour il excite la foule ou fait taire son délire.

- le timbre de la voix s'accompagne d'un processus d'animalisation des sons. Il choisit le grognement intempestif du cochon qu'on égorge, un hurlement prolongé à faire effectivement plier les micros, accompagnés d'une gesticulation hystérique et agressive pour pointer l'unique adversaire de Hynkel, relayé par la concision étonnante de la voix off : son excellence vient de faire allusion aux juifs. La combinaison est savante puisqu'elle met en évidence l'antisémitisme du dictateur. D'une part, le recours au cochon comme animal interdit à la consommation dans la religion juive et d'autre part le laconisme de l'expression "faire allusion" mettent en relief la monstruosité avec laquelle les Nazis traitaient les juifs.

Le discours étant inarticulé, une voix off se charge d'en faire la traduction. Le metteur en scène choisit de faire apparaître le dictateur de dos, ce qui masque la source effective du discours et tronque la situation de communication. Chaplin y substitue même une voix off qui parle d'abord à sa place. Le procédé astucieux révèle l'ampleur de la prise de parole de Hynkel : le spectateur est averti de la puissance du verbe de celui, qui, pour le moment lui tourne le dos, sans doute pour afficher le mépris dans lequel il tient son interlocuteur, qui, à l'évidence, n'aura pas voix au chapitre. La musique de la langue est ainsi plus signifiante que les paroles. Du coup la traduction proposée par la voix off s'avère bien pauvre, comme si les mots avaient une gamme moins étendue que la succession des borborygmes, que la multiplication des sons et des pantomimes les accompagnant. Coup de force de Chaplin pour montrer, au moment même où il réalise un film parlant, que sa caricature tire sa force de la parodie de la langue qu'il déconstruit à sa guise ?

A la fin du discours, qui s'achève de dos, comme il avait débuté la voix off fournit cette information : "une annonce : Radio Pari mutuel vous a transmis en direct le discours de Hynkel". L'interprète anglais, son traducteur personnel, lisait, semble-t-il, un texte préparé. Cette phrase est riche de sens. La mécanique du discours, dans la mesure où celui-ci provient d'un personnage emblématique de l'Histoire qui se remonte comme un pantin articulé dont on a privilégié les gestes saccadés et les sons tonitruants et inarticulés, se fonde sur un public tout acquis à Hynkel. Les "enfants de la Double Croix", endoctrinés, n'ont nul besoin d'un discours argumenté mais bien d'une voix qui les galvanise un peu plus. Seule importe la dramatisation. Le mot discours est employé abusivement puisque nous n'avons jamais eu de paroles intelligibles et construites. Le texte a été rédigé à l'avance, ne relève pas de la traduction simultanée et condense l'essentiel simpliste de l'idéologie du troisième Reich. Si Chaplin endosse la pantomime qui fait de Hynkel une figure grotesque qu'accentue à maintes reprises le cadrage sur sa face éructante, il rejette totalement sur celui-ci la paternité intégrale du texte rédigé. Dans cette perspective, aucune réplique n'est possible. La parole d'autrui est muselée dans cette séquence finalement tragi-comique qui impose la logorrhée tragique.

Ainsi les deux personnages sont parfaitement opposés quant à la mise en scène de leur parole : le barbier juif, lointaine réminiscence de Charlot, est quasi muet et sa prise de parole paraît soit inadaptée, soit particulièrement difficile. Quant à Hynkel, il vocifère lors d'un long discours et la pantomime verbale relaie sa gestuelle. La grande entrée dans le langage s'opère donc par la parodie qui montre comment Chaplin fait de la langue un outil de cinéma. Comment le barbier juif va-t-il bien pouvoir prendre la parole ? Comment un discours signifiant et humaniste va-t-il finir par émerger dans le film ?

II. Inversion des rôles et avènement d'une parole "vraie"

A. La langue de la dystopie nazie

Si Charlot-barbier est peu bavard, Hynkel manie la langue à sa guise, occupant l'espace sonore du film de multiples manières. Ses prises de parole traduisent en premier lieu la contre-utopie qu'est l'idéologie nazie ainsi que l'expression d'un pouvoir totalitaire. Il s'agit d'une voix qui

terrorise. Nous venons d'en voir un exemple avec le discours d'ouverture où la traduction de la voix off vient confirmer ce qu'a de monstrueux la vocifération, signalant par là une idéologie fasciste qui sème le fanatisme et l'horreur. La séquence du haut-parleur au sein du ghetto renforce cette impression de toute puissance du verbe non-structuré, débité comme une tonitruante logorrhée sans que soit prononcé un seul mot intelligible. Alors que le barbier et Hannah se promènent confiants au sein du ghetto, une terrible voix retentit : par un fondu enchaîné immédiat, le haut-parleur, dont le support est lui-même frémissant tant la voix rugit avec force, se métamorphose en la face monstrueuse du dictateur.

Par ailleurs, le travail sur la langue révèle que l'idéologie nazie se réduit en fait à peu de mots, ce que suggère la distorsion burlesque entre code écrit et code oral dans une séquence au palais du dictateur. Ainsi Hynkel se lance dans une logorrhée verbale alors que sa secrétaire ne tape qu'un seul mot. Inversement, un seul mot du dictateur donne lieu à un crépitement continu de la machine à écrire. Faut-il entendre que les longs discours d'Hitler aux foules, emphatiques à souhait, au verbe souvent ampoulé reviendrait à un contenu finalement résumable à peu de mots alors que les termes tranchés, succincts mais fort intelligibles auraient une portée signifiante considérable et des conséquences aussi variées qu'imprévisibles ?

De même, les rares moments où la langue est clairement articulée, fondée sur des phrases grammaticalement construites, révèlent l'ignoble projet nazi : La courte expression, "le peuple, bah" contient par l'interjection finale le peu de cas que le dictateur en fait – puisque parallèlement, c'est son image de conquérant qu'il admire. Le miroir lui renvoie à cet instant sa vérité, c'est-à-dire sa toute puissance. Quant à l'expression, "quelque chose de plus spectaculaire", elle s'avère être un sinistre pressentiment de la mise en place de camps de la mort. Bien que Hynkel, sur l'ensemble du film, s'exprime peu de manière intelligible, les quelques phrases qu'il prononce véhiculent la propagande du pouvoir qui met en place la contre-utopie nazie. La langue est une véritable arme et la clarté des propos tenus devient effrayante ("dictateur du monde"), les phrases courtes, qui pointent l'essentiel, soulignent la volonté de puissance d'un seul homme qui veut mettre le monde sous sa botte. Chaplin montre l'efficacité des termes dans l'économie du propos, qui, à eux seuls, ramassent la folie d'Hitler. Ainsi "*aut caesar, aut caesar*" rappelle le goût des nazis pour l'Antiquité. L'essentiel de la propagande politique des nazis relève donc d'un langage extrêmement concis, pour le moins fort documenté, dont les expressions crues émaillent ici ou là quelques séquences du film. ("Rassemblez les troupes de la mort", "Un petit divertissement médiéval dans le ghetto"). Chaplin exploite aussi un des aspects du parlant en recourant à l'usage de la langue de bois. En faisant tenir à ses personnages des propos biaisés, il montre la dimension mensongère du langage.

B. La langue de l'utopie

- C'est dans *Le Dictateur* que naît la langue vraie, celle qui est porteuse de l'humanisme de Chaplin et qui vient en contrepoint des borborygmes colériques du dictateur Hynkel et de ses propos nazis. Elle fera l'objet d'un accouchement difficile. Jusqu'à l'échange effectif de personnalité, seul Hynkel apparaissait comme le maître du langage et du discours. Comment le barbier usera-t-il du don de la parole qui lui est finalement confié ? La mise en scène choisie pour signifier l'arrivée en Osterlich du barbier ayant revêtu l'uniforme de Hynkel, insiste sur ses attitudes : la peur panique qui se traduit par des mouvements de protection du corps, des reculs brusques devant le danger et des demandes naïves et irréalistes vu la situation périlleuse du moment. Sa parole infantile, qui exprime la frousse, montre son incapacité momentanée à se substituer à son double. Certes, c'est un jeu burlesque sur une parole émotive mais le barbier en est au stade où il ne peut pas dépasser une langue primaire, ancrée dans le concret et l'instantané, incapable de prendre en charge autre chose que son trouble. Un exemple nous est donné lors de la rencontre avec l'officier qui vient les accueillir pour les conduire en voiture, à la tribune officielle : à chaque fois le barbier l'imité, reproduisant sa parole, comme un enfant imite au début les mots du maître dans ses nouveaux apprentissages. La situation de communication qui se veut comique n'en est pas moins inquiétante dans la mesure où le spectateur ignore comment il va se tirer de cette situation rocambolesque.

Mais avant même de s'exprimer, le double, à qui sait l'observer, n'apparaît plus dans sa gémellité. Le double est en effet devenu autre, ou bien, est l'autre face possible de l'humain que chacun d'entre les hommes porte en lui. Contrairement à Hynkel, le barbier monte lentement à la tribune, tête nue et s'incline sobrement, se refusant au salut nazi. Cadré en plan poitrine sur un fond d'une grande sobriété, il s'offre, le visage grave et solennel. Les cheveux ont une large mèche blanche, l'homme semble brisé, humble, impressionné par la tâche qui l'attend – rien à voir avec la superbe de Hinkel. Alors la voix s'élève posée et ferme, la tête légèrement inclinée vers le sol, le regard un peu perdu et fixe comme si le passage au Verbe vrai était l'épreuve du feu. Il s'adresse par delà les écrans au monde entier, l'urgence et la solennité déclenchent la parole adulte.

- Ouvre ainsi son discours en présentant des excuses, refus réitéré d'exercer le pouvoir et d'étendre ses conquêtes. Est justifié par un propos humaniste fort qui se décline sur fond d'universalisme. Réplique directe aux propos antisémites et racistes.
- Glissant du pronom personnel "je" au pronom "nous", il bâtit les phrases sur l'antithèse bonheur/malheur, valorisant les forces du bien dans une tentative de réconciliation de l'humanité déchirée.
- Zoom effectué sur son visage empreint de dignité et de douleur contenue, accentue l'effet de persuasion dans la mesure où il travaille sur la langue et sur nos émotions. Antithèse de l'esprit et du cœur. C'est la loi du cœur qui prime. Le barbier est une réincarnation du *tramp*, figure charismatique pour les pauvres et les opprimés de tout poil.
- Ne revendique pas un improbable âge d'or de l'humanité. Ce n'est en aucun cas une condamnation du progrès tel qu'il est au XX^{ème} siècle, mais une dénonciation de l'usage qui en est fait. Persiste à employer le "nous" qui l'implique lui-aussi.

Par ces mots, il instaure un vrai contre-pouvoir par rapport aux événements du moment. La langue vraie et subversive est d'ailleurs apparue comme une vraie provocation à l'encontre d'Hitler et de sa stratégie militaire. Par ailleurs, la prise de parole du barbier juif qui s'est substitué à Hynkel, dans le dernier discours, elle est, pour la toute première fois, l'incarnation de Chaplin en personne. Quels en sont les signes ? Chaplin prend vraiment la parole dans un discours parfaitement structuré, où chaque mot est pensé, pesé. Et il ne parle pas pour rien dire : véritable défense de l'humanisme, incitation à la résistance dans une Europe déchirée, leçon d'espoir et foi en la condition humaine. La voix est posée, grave et chaleureuse, parfois animée du souffle puissant de la rébellion. La maîtrise du verbe se lit également dans des gestes maîtrisés. Le cadrage fixe donne à voir un homme dans la vérité de son âge : mèche blanche des cheveux, corps bien droit, gestes lents et précis, regard porté droit devant (contraste entre un vieil homme qui affiche la sagesse des anciens et le pantin tressautant au cheveu noir d'un Hynkel impatient et énervé). Grâce au fantastique contrepoint du premier discours, le spectateur peut mesurer le travail méticuleux du cinéaste sur l'usage qu'il fait du langage et la manière dont il traite l'éloquence. Ce discours apparaît comme la matrice des films à venir en matière de traitement de la parole. Charlot effectivement disparu, les personnages incarnés par Chaplin ou d'autres acteurs useront de la plasticité de la langue selon une volonté esthétique affirmée.

Ainsi *Le Dictateur* met en scène deux personnages, deux faces d'une même réalité, deux figures du bien et du mal, et leur rapport à la parole dans ce premier film sonore. Le barbier muet et amnésique, figure du muet, accouche difficilement d'une parole humaniste, structurée et universaliste alors que le rapport déstructuré à parole de son double révèle sa folie et son despotisme. Chaplin, s'emparant de la dimension sonore, en montre les possibilités cinématographiques pour faire advenir une langue vraie, représentative de son engagement politique. Le premier film véritablement sonore de Chaplin s'achève alors sur la parole enfin révélée de Chaplin lui-même.