

Certes, tous les historiens, tous les analystes, et nombre de spectateurs ont constaté qu'avec *Le Dictateur*, on assistait d'une certaine façon à la disparition de Charlot et, sans doute, à une mutation profonde du cinéma de Chaplin. Ce n'est pas faux, tant par l'ambition du projet porté contre vents et marées par Chaplin, que par l'esthétique du film aux effets complexes et diversifiés.

Cela dit, si l'on a la patience de voir le film dans la continuité de la production chaplinesque depuis 1914, et plus encore depuis 1916 et son passage par la *Mutual*, éclate aux yeux la filiation de ce film avec le monde du burlesque. Je dis le monde faute de pouvoir employer une notion suffisamment englobante : loin des limites trop souvent supposées de la pantomime, voire de la gestuelle caricaturée par la figure de la tarte à la crème ou du coup de pied aux fesses, le burlesque est en effet un monde. Ce que l'on va essayer de voir : un monde qui joue avec le monde, qui, selon la formule d'André Bazin, *substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs*¹, mais pour y renvoyer dans une vérité mise à nue, bref un monde représenté dans ses manifestations et jusque dans son essence.

Je propose que l'on parte d'une relecture d'un texte essentiel de Chaplin, souvent trop vite lu et oublié : *Pantomime and Comedy*, publié dans *The New York Times* le 21 janvier 1931.

Que nous apprend-il ou que nous rappelle-t-il ? Tout d'abord, Chaplin revient sur la qualité fondamentale du cinéma muet : un art universel. Certes, il ne nie pas l'apport du parlant, mais c'est pour mieux faire l'éloge du cinéma originel qui a, dit-il, *fait progresser de façon si remarquable l'art de la pantomime*. Après avoir donné un rapide historique, Chaplin insiste longuement sur les mérites de la pantomime, c'est-à-dire de l'expression physique de la pensée, des sentiments. Si on lit attentivement son texte, il apparaît que ce que recherche en premier Chaplin, c'est un moyen d'expression universel.

¹ Cf. le générique du *Mépris* de Jean-Luc Godard citant André Bazin.

On comprend d'une manière générale mieux l'action que la parole. Le seul fait de hausser un sourcil, si peu que ce soit, peut exprimer plus de choses que cent mots. [...] La comédie muette est une distraction plus satisfaisante pour le grand public que la comédie parlante, parce que le comique dépend surtout de la rapidité de l'action, et un événement peut se produire et nous (pouvons) en rire en moins de temps qu'il n'en faut pour le raconter en paroles.

Et il conclut, en citant son film : *C'est par choix que mon personnage à l'écran est muet. City lights est sonore et certains effets sonores sont des éléments de comique, mais c'est un film sans dialogue parce que je l'ai préféré ainsi pour des raisons que je viens de vous dire.*

La relecture de ce texte dont il n'a jamais renié les attendus, montre bien que le génie propre de Chaplin comme auteur de burlesque ne tient pas seulement aux hasard de l'histoire et à la rencontre qu'il va faire de partenaires, de producteurs, et d'acteurs mais bien à la conviction profonde que l'art cinématographique à la genèse duquel il participe, a une dimension universelle qui tient au fait qu'il va faire sens par le jeu des corps dans un espace et, particulièrement, par le travail si caractéristique du corps burlesque.

J'insiste, sans doute un peu lourdement, mais il n'y a pas de hiérarchie entre les éléments de la geste chaplinesque. Ainsi la *séquence célèbre de Hynkel jongleur n'est pas un dérivatif, elle porte le sens tout autant que le discours parodique de Hynkel ou l'appel humaniste du discours final prononcé par le barbier juif*. Il en va de même des moments où le jeu de l'acteur déploie des figures fondamentales du burlesque : ils n'ont pas seulement ou pas d'abord de fonction dérivative : ils sont au cœur de la problématique du film, celle des rapports de pouvoir.

C'est pour cela que je souhaitais que l'on revît Charlot soldat, à défaut de se remettre en mémoire quelques figures emblématiques de Charlot personnage burlesque, mime "pantoforme" [excusez le néologisme].

Que nous dit le corps burlesque ? Je crois que l'on peut partir d'une assertion toute simple, d'une évidence telle qu'elle est aveuglante. Dans la vie, dans l'inscription de l'être humain dans le réel, dans les protocoles sociaux, dans les rapports humains, dans la manipulation la plus quotidienne ou la plus exceptionnelle des objets, tout est affaire de pouvoir, à condition de bien se rappeler que la question du pouvoir est celle du *je peux* ou *je ne peux pas*. Que puis-je ? Que puis-je faire ? qui débouche dans un que puis-je être ? Que suis-je ? Qu'est celui qui cherche à faire ? Qu'est cet homme de rien, ce petit, ce faible, ce pauvre, ce mal vêtu, mal chapeauté, mal canné, mal barré ?

Un autre texte éclaire ce que l'on peut appeler le statut social de Charlot. Le 6 février de la même année 1931 paraît dans *Le Petit Provençal*, un texte intitulé *Pourquoi j'ai choisi comme type "le déshérité du monde"*.

Partant de la question *Qu'évoque mon nom dans l'esprit de l'homme de la rue ?* Chaplin décrit Charlot tel qu'il le pense et le voit : *Une petite silhouette pathétique mal vêtue, un chapeau melon cabossé, un pantalon-sac, de grandes chaussures et une canne prétentieuse. Oui, cette canne est vraiment importante pour mon personnage. Elle constitue toute ma philosophie. Non seulement je la conserve comme emblème de respectabilité, mais, avec elle, je défie le destin et l'adversité.*

Il poursuit : *Ce pauvre petit être, craintif, chétif, mal nourri que je représente à l'écran n'est, en effet, jamais la proie de ceux qui le tourmentent. Il s'élève au-dessus de ses souffrances ; victime de circonstances malheureuses, il se refuse à accepter la défaite. Lorsque ses espoirs, ses rêves, ses aspirations s'évanouissent dans la futilité et le néant, il secoue simplement ses épaules et tourne les talons.*

Il est assez paradoxal de constater que ce masque tragique a créé plus de rires qu'aucune autre figure de l'écran ou de la scène. Cela prouve que le rire est bien près des larmes ou réciproquement.

Puis il développe sa conception bienveillante du rapport au déshérité Charlot qu'il refuse de mettre dans des situations sinon ridicules, du moins humiliantes :

Les critiques, par exemple, pourront remarquer que je ne ris jamais des situations ridicules dans lesquelles je me trouve. Cela détruirait l'impression que je cherche à créer. Je désire être un objet de réelle sympathie sur l'écran, quel que soit le ridicule auquel je suis exposé.

Il revient longement sur un gag *Des Lumières de la ville*, l'inauguration d'un monument où l'on surprend Charlot endormi dans les bras de la statue... pour se justifier de n'avoir pas souligné le grotesque de la situation par un jeu comique du personnage : **Inutile de dire que cet effet supplémentaire aurait déclenché le rire, mais l'assistance n'aurait plus, alors, plaint le pauvre petit vagabond : je n'aurais plus été qu'un faiseur de pitreries exécutant son numéro sur "l'écran".**

Il termine enfin par un rappel d'un épisode de *Charlot soldat* : **Vous souvenez-vous de cet épisode lorsque, dans les tranchées, je n'ai reçu aucune lettre de chez moi, pas même une carte postale ? Je regarde par-dessus l'épaule d'un camarade qui lit une lettre de sa femme... J'approuve avec satisfaction lorsque j'apprends que tout va bien à la maison, je ris des réflexions faites par les enfants. La vache aux taches brunes, cependant, après une maladie d'une semaine, est morte. Je pleure sur le sort de la vache aux taches brunes et mes larmes coulent dans le cou de celui que la lettre concerne. Il se retourne plein de colère et, secouant mes épaules, je m'en vais appesanti par le poids de mes chaussures, car je n'avais, en effet, aucun droit de participer à cette joie ou à ce malheur.**

Plaisirs volés et de seconde main, de la catégorie de ceux qu'obtiennent les pauvres chiens. Avec la calme nation des pauvres j'accepte mon sort sans joie. Cela, en un mot, résume la philosophie des déshérités dont je crois avoir symbolisé le type sur l'écran. Leur seul crime est d'être privés des biens de la terre et des joies de ce monde. Leur état ne me paraît ni répugnant, ni repoussant ; souvent il est comique, mais parfois il est sublime.

On a beaucoup écrit sur le burlesque, sous quantité d'angles d'attaque. Ici, la question centrale du burlesque est au cœur de la problématique du pouvoir, ou dit autrement, le héros burlesque est au centre de la question du pouvoir.

Dans *Charlot soldat [Shoulder arms]* 1918, tout est rapport de force. Charlot est dominé par les objets comme il est dominé par la hiérarchie militaire. Il subit des pouvoirs extérieurs, mais pas seulement. Il a à faire avec son propre corps. Si l'on compare deux situations similaires, lorsque les soldats sont invités à se mettre en rang, leur arme à l'épaule, dans les deux films, le corps maladroit du personnage l'isole de ses compagnons. Dans le film de 1918, il subit une leçon pour apprendre la gestuelle du retournement, il est entravé, pataud, comme si ses membres inférieurs refusaient d'obéir à sa volonté mais, dans le même mouvement, que l'on peut dire empêché, souffrant, au sens où l'on souffre pour lui, contraint de rentrer les pieds, ce qui semble aller contre sa morphologie propre, il manifeste une agilité de danseur, une aisance dans la course qui lui permet de rejoindre le groupe parti sans lui... Un mouvement de danse explicite a d'ailleurs fonctionné par anticipation comme une sorte d'avertissement : le corps maladroit et contraint peut se déployer de manière surprenante dans l'espace, comme s'il était *ailleurs, autre* et *autrement*, comme s'il échappait aux lois contraignantes de la condition commune. Un simple geste qui est un signe des pouvoirs du corps burlesque, et qui est un signal donné au spectateur : une attention extrême lui sera demandée car le corps échappe toujours à ses prisons. Prisons des policiers, des supérieurs, des gradés, des conventions, des lois de toute sorte, prison des apparences, des préjugés, mais aussi prison des espaces clos, et prison du cadre, pour ne pas dire des écrans (thème cher à Chaplin tout au long de sa carrière).

Si l'on s'arrête un instant sur la séquence dite de la grande Bertha, on est encore dans une situation où le corps est mis en question. D'abord, le corps du personnage est ici soumis à celui du tyran (au sens symbolique) : la cascade des trois ordres successifs aboutissant au terme du bas de l'échelle représente spatialement et physiologiquement, la structure arbitraire de tout pouvoir. Mais la chaîne s'interrompt sur celui qui n'a pas d'inférieur, non seulement parce qu'il est au bas de l'échelle sociale, [Charlot le vagabond] mais aussi parce qu'il ne voit pas le monde à travers une grille de valeurs hiérarchique.

On peut aller plus loin encore puisque par le jeu de l'emboîtement des ordres, le successeur de Charlot va devoir s'exposer face à l'obus fou, au mouvement curieusement réglé sur ses propres déplacements.



La gestuelle, toute en invention, en légèreté et je risque le mot en grâce², est inopérante, le héros est exposé, menacé, pris au piège. Mais ce n'est pas pour autant qu'il va nous inspirer *terreur ou pitié*. Tout se passe comme si le héros burlesque attirait à lui dans une sorte de nivellement par le bas. D'où le rire. Ce n'est pas sa condition de mortel qui est en jeu, ici, c'est bien plus, c'est son pouvoir d'enchantement de l'espace. Ce n'est pas la vie qui est en jeu, c'est le cinéma, c'est le rêve. Et d'ailleurs, le rêve est une structure contenante dans le film de 1918 : il permet de déplacer les questions, de débloquent le réel, comme il le fera dans une de ses occurrences les plus célèbres, pour amener la fin du *Kid*.

Je terminerai ces quelques éléments d'analyse en pointant un mouvement dialectique à mon avis fondamental. Le héros burlesque est le sujet, ou l'objet, d'un véritable renversement, il est une figure de Janus, subissant des pouvoirs arbitraires, il finit par prendre des pouvoirs (plutôt que le pouvoir), ou par faire comme si, mais cela marche et on le retrouve donc dans une posture qui pourrait être héroïque mais qui, heureusement, reste mécanique, c'est-à-dire ludique. Son corps prend le dessus, mais c'est un corps chosifié,

² On peut dire les choses autrement, simplement et brutalement : les maladresses physiques du corps burlesque supposent une adresse qui n'est donnée qu'à quelques rares privilégiés. D'où l'admiration que suscite ce qui devrait inspirer pitié et condescendance.

donc inutilisable par autrui, comme par le spectateur. **Il faut passer à autre chose.** De ce processus de renversement, Chaplin joue à livre ouvert dans la séquence de l'avion. Elle est aussi un signal pour la suite, elle marque une des lois structurelles et esthétiques du film.

D'où le mouvement incessant chez les grands burlesques, chez Chaplin comme chez Keaton... Impossible de s'arrêter, impossible de fêter les héros, s'il le faut, c'est lui-même qui par quelques gestes inconsidérés ou déplacés relance le processus, comme lors de la remise de médaille à la fin du film de 1914.

On passe donc à autre chose c'est-à-dire à la séquence de la grenade. Elle nous permet d'interroger un autre aspect du héros burlesque dans son être au monde. Comme Charlot, celui qu'on indentifiera plus tard comme un barbier juif est une figure de l'innocence, il est à naître (en ce sens, il m'intéresse car comme lui je me demande bien ce que je ferai d'un tel objet dans les mains)... Sa place dans l'espace est significative, il se laisse distancer, il est à l'écart, seul. Il y a les autres, ceux qui savent, qui manient les armes, et il y a lui). On retrouvera souvent cette virginité face aux objets comme source d'effets comiques, mais pas seulement.

Ce qui est en cause, ici, c'est son pouvoir d'être au monde, hic et nunc, dans ce lieu, à cette place, en ce temps de guerre. Il y a là aussi comme une anticipation de ce que sera la condition du barbier juif à son retour dans le ghetto. Et l'histoire se répète, il subit un autre pouvoir, il reçoit ordres et consignes. *Il n'est pas à sa place, il n'a pas les compétences ; le monde pour lui, est à l'envers, le burlesque prend au pied de la lettre cette image.* Et le filmage place cette dialectique sans fin de la contradiction. Ce faisant, Chaplin prépare la thématique de la confusion plus largement et plus métaphysiquement que ne le fera l'amnésie de son personnage. Le barbier sera perdu dans un monde qui n'a pas de sens. Ce n'est pas le sens qui est en cause, mais c'est la compréhension qu'il en a. Et un instant, comme lui, nous sommes à l'envers.



Mais ce n'est pas tout, la séquence du vol se termine par l'atterrissage, et par un plan où le héros sort de la boue et tend les dépêches. Ce pauvre petit homme balloté et couvert de fange n'est pas un anti-héros, il est plutôt un héros malgré lui, un homme dépossédé de tout pouvoir, livré au hasard, à son regard myope sur le monde, il peut disparaître de l'Histoire, elle se fera sans lui. Dans l'eau des tranchées, dans la boue des zones de combat, un corps anonyme a mené son bonhomme de chemin, il a cherché à survivre, il a inventé ses propres moyens de survie (en 1918, le pavillon du gramophone qui lui permet de respirer), il a cherché à faire sa place, mais le voilà récupéré, mort vivant sur une civière, conduit à une salle d'hôpital, un parmi la multitude, il a rejoint ses semblables, il n'est plus distinct ni par ses maladresses, ni par ses prouesses physiques. Le film ouvrira un autre combat, celui d'une identité à retrouver et peut-être même à se faire.



Jean-Claude BRUN

2012