

# MODERNITÉS DE CHARLIE CHAPLIN

UN CINÉASTE DANS L'ŒIL DES AVANT-GARDES



Sous la direction de Claire Lebossé et José Moure

LES IMPRESSIONS NOUVELLES  
Caméras subjectives

Collection « Caméras subjectives »  
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Couverture : Varvara Stepanova, *Charlie Chaplin*, 1922

© Musée des Beaux-Arts Pouchkine

Mise en page : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2022

[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)

[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

# MODERNITÉS DE CHARLIE CHAPLIN

## UN CINÉASTE DANS L'ŒIL DES AVANT-GARDES

Dirigé par Claire Lebossé et José Moure

Cet ouvrage est publié avec le soutien  
de l'Institut ACTE (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)  
et du Musée d'arts de Nantes

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



# Introduction

## Charlie Chaplin dans l'œil des avant-gardes : affinités, porosités et réceptions

CLAIRE LEBOSSÉ

### AVÈNEMENT D'UN SEPTIÈME ART

#### ET RECONNAISSANCE D'UN ARTISTE PAR SES PAIRS

Lorsque le personnage de Charlot rencontre le public pour la première fois en 1914, le statut du cinéma est en pleine transformation. Jusqu'alors simple attraction, associée au monde forain et au pur divertissement, le cinématographe suscite un intérêt croissant parmi artistes et théoriciens : ne serait-il pas un nouveau médium offert à l'expression artistique et, de ce fait, un nouvel art ? L'apparition de Charlie Chaplin sur les écrans semble confirmer cette intuition<sup>1</sup> : « L'immortel Charlot [...] qui transforme la réalité en miracle et ne le pourrait faire que sur de larges surfaces avec la collaboration de villes entières prouve à lui seul que cet art existe<sup>2</sup> », déclare Max Jacob. « Chaplin est le premier de la première époque de son art et il est un peu responsable de ce que le joujou est devenu un art<sup>3</sup> », écrit Louis Delluc en 1921. « Art doublement, triplement même, car il y a conception, composition, création et transcription sur l'écran de la part de trois personnes, l'auteur, le metteur en scène, le photographe, et d'un groupe de personnes, les cinémimes. [...] Charlot résout toutes ces

---

1. Le potentiel du cinéma comme art est posé par Ricciotto Canudo dès 1908 (« Trionfo del cinematografo », *Il Nuovo Giornale*, 25 novembre 1908).

2. Max Jacob, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2012, p. 1395 (cité par Alexander Dickow, *Jacob et le Cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2017, p. 70).

3. Louis Delluc, *Charlot*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1978 [1921], p. 10.

questions-là : un art nouveau suppose un artiste nouveau<sup>4</sup>», insiste Élie Faure l'année suivante. Un art dont l'ampleur de la réception est encore inédite : par sa nature reproductible, le cinéma permet la découverte simultanée par les spectateurs du monde entier d'une même œuvre. Ainsi, Chaplin «habit[e] la conscience de l'humanité<sup>5</sup>», souligne André Bazin. Il devient le symbole même de l'art du cinéma, y compris pour les artistes, spectateurs également conquis. Un collage de László Moholy-Nagy le résume parfaitement<sup>6</sup> : découpant la silhouette de Charlot sur une photographie de plateau du *Cirque* (*The Circus*, 1928), il dessine à partir du regard du personnage une forme prismatique à l'extrémité de laquelle apparaissent deux figures. Charlot/Chaplin est un homme à la vision augmentée, à la manière d'un dispositif de projection cinématographique : son regard projectif fait naître des images.

L'exposition «Charlie Chaplin dans l'œil des avant-gardes», qui est à l'origine du colloque dont procède ce livre, s'est attachée à montrer comment, dès la découverte de Charlot sur les écrans, les artistes se sont enthousiasmés pour le personnage et pour le travail de Chaplin. Mentionné dans nombre d'écrits, sujet iconographique récurrent, Charlot/Chaplin (la confusion est permanente) est une source d'inspiration. Au-delà de ces citations explicites, se fait jour une affinité entre le regard que Chaplin porte sur son époque et les préoccupations des avant-gardes, fines observatrices de

4. Élie Faure, «De la cinéplastique», *L'Arbre d'Éden*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1922, p. 292-293.

5. André Bazin, «Le mythe de M. Verdoux» [1948], in André Bazin, Éric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Paris, Éditions du Cerf, 1972, p. 40.

6. László Moholy-Nagy, *City Lights*, vers 1928, tirage gélatino-argentique, 30,2 × 23,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, inv. 84.XM.997.58. Ce tirage, effectué à partir du collage original, est daté de 1928 mais porte le titre d'un film de 1931, ce qui souligne l'approximation de sa datation ou l'attribution de son titre *a posteriori*.

leur temps. L'étude comparative de la démarche créatrice de Chaplin et de celle des artistes qui lui sont contemporains (écrivains, peintres, sculpteurs, photographes...) souligne la porosité de leurs modes opératoires : subversion des codes, déplacements de sens, détournements d'objets, métamorphoses sont autant de principes partagés au fondement de leurs œuvres. C'est cette histoire, faite de références explicites, de rapprochements formels et de mises en parallèle conceptuelles, que cette exposition cherche pour la première fois à embrasser et que je me propose d'esquisser ici<sup>7</sup>. Cette communication, comme l'exposition et son catalogue, est ainsi structurée en quatre thématiques, qui sont autant de points de contact entre le cinéma de Chaplin et les œuvres de ses contemporains : l'homme machine; la poétique du monde; le spectacle mis en abyme; l'absurdité de l'histoire. Chaque section de l'exposition propose un focus portant sur le rapport entre un mouvement d'avant-garde en particulier et la réception de l'œuvre de Chaplin. Je soulignerai particulièrement ici combien les artistes se sont emparés de Chaplin dans leurs propres réflexions.

## L'HOMME MACHINE

Art du mouvement par excellence, la cinématique caractéristique de Charlot fascine immédiatement les artistes. Parmi eux, Fernand Léger, initié par Guillaume Apollinaire en 1916, intègre de façon récurrente le personnage dans son œuvre. En 1920, il illustre de quatre dessins un « poème

7. Pour une étude plus détaillée et un corpus réunissant 200 œuvres et leur illustration (y compris toutes celles mentionnées ici), se référer au catalogue de l'exposition : Claire Lebossé (dir.), Daniel Banda, Henri Béhar, Francis Bordat, Olivia Crough, Zoé Isle de Beauchaine, Morgane Jourden, José Moure, Charlotte Servel, « Charlie Chaplin dans l'œil des avant-gardes », Nantes, Musée d'arts, Gand, éditions Snoeck, 2019, 263 p. L'article présent, qui vise à démontrer l'existence de porosités entre l'œuvre de Chaplin et celles des avant-gardes afin d'introduire la dimension pluridisciplinaire retenue pour le colloque, ne suit que certaines des pistes qui sont développées dans le catalogue.

cinématographique » publié par Ivan Goll, *Die Chaplinade*<sup>8</sup>. Le peintre transforme la silhouette de Charlot en une composition faite de lignes droites, d'angles, de demi-cercles et de triangles. Ce traitement cubiste n'est pas uniquement représentatif de ses recherches plastiques à cette époque : la transposition géométrisée du personnage est également la mieux à même de traduire par une image fixe la façon spécifique dont il se meut à l'écran, à savoir sa démarche saccadée, ses virages à 90 degrés et son caractéristique petit coup de pied arrière quasiment à angle droit. Comme le déclare Léger, « le cinéma, c'est l'âge de la machine<sup>9</sup> » et le vagabond souligne son adéquation au médium en ce que sa gestuelle est quasiment mécanique. Marcel Gromaire souligne ainsi que « son mouvement, conçu pour l'écran, est comiquement saccadé au rythme des images successives<sup>10</sup> » ; Walter Benjamin précise que « c'est toujours la même suite saccadée de tout petits mouvements qui élève la loi de la succession filmique des images en loi de la motricité humaine<sup>11</sup> ». Du *Cirque* (quand Charlot adopte des mouvements d'automate pour échapper à un policier) aux *Temps modernes* (*Modern Times*, 1936) (devenant rouage de la machine qui l'a avalé), les exemples abondent dans lesquels Charlot fait littéralement corps avec la machine. Ce n'est pas un hasard si *Charlot patine* (*The Rink*, 1916) est porté sur scène par les Ballets suédois en 1922, sous le titre *Skating-Rink*<sup>12</sup>. La chorégraphie de Jean Börlin

8. Ivan Goll, *Die Chaplinade*, Dresde, Berlin, Rudolf Kaemmerer Verlag, 1920. Avec quatre dessins de Léger.

9. Fernand Léger, « À propos du cinéma », *Plans*, janvier 1931, p. 81.

10. Marcel Gromaire, *Idées d'un peintre sur le cinéma*, Paris, Séguiet, 1995, p. 19. Publiées dans *Le Crapouillot*, d'avril à juin 1919.

11. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1935, in Daniel Banda, José Moure, *Charlot : histoire d'un mythe*, Paris, Flammarion, 2013, p. 225.

12. À partir d'une proposition de Ricciotto Canudo, « Skating-Rink à Tabarin, ballet-aux-patins », publiée dans le *Mercure de France*, 15 mai 1920 (écrit en



souligne cette mécanique des corps, revêtus de costumes conçus par Fernand Léger. Léger construit même plusieurs assemblages de bois permettant de mettre en mouvement un *Charlot cubiste*, qui s'anime au début et à la fin du film *Le Ballet mécanique*, réalisé avec Dudley Murphy, comme un écho à l'expression d'Élie Faure qualifiant Charlot de « pantin mécanique<sup>13</sup> ».

Outre l'incorporation directe de la figure de Charlot dans son œuvre, Léger se fait passeur involontaire de l'imaginaire chaplinien au sein des avant-gardes. Lorsque la version originale du texte de Goll est publiée en 1920, les films de Chaplin ne sont pas encore visibles en Allemagne (ce sera le cas à partir de 1921) : la façon dont Léger représente le personnage nourrit donc un imaginaire charlotien plus fantasmé qu'appuyé sur la connaissance de ses films. Ses illustrations sont également reproduites dans la version française de *La Chaplinade*, publiée en 1921 dans une revue artistique, puis en 1923 dans un recueil du poète<sup>14</sup>. En 1922, l'une des images est reprise, sans le texte de Goll, dans *Veshch/Gegenstand/Objet*, revue trilingue publiée à Berlin par El Lissitzky et Ilya Ehrenbourg et distribuée en Russie<sup>15</sup>. Alors que le marché du film commence tout juste à s'ouvrir en Russie, les films de Chaplin sont déjà connus, au moins de réputation, dans les cercles d'avant-garde. Dans son ouvrage *Et pourtant le monde tourne*, publié à Moscou en 1922, Ilya Ehrenbourg fait également reproduire un dessin de Léger issu de *La Chaplinade*, face auquel il place cette analyse élogieuse : « Charlot est l'un d'entre nous : il est neuf, il est de gauche, il est FUTURISTE [...],

1918), inspirée de *Charlot patine*.

13. Élie Faure, « Charlot », *L'Arbre d'Éden*, op. cit., p. 315.

14. *La Vie des lettres et des arts*, n° 7, juillet 1921 ; Ivan Goll, *Le Nouvel Orphée*, Paris, Éditions de la Sirène, 1923.

15. *Veshch/Gegenstand/Objet : revue internationale de l'art moderne*, n° 1-2, mars-avril 1922.

un CONSTRUCTEUR méticuleux dont les mouvements sont basés sur des schémas aussi rigoureux que ceux d'un jongleur médiéval<sup>16</sup>.» Fréquentant les cercles artistiques français, allemands et russes, Ehrenbourg est une figure du constructivisme et l'un de ceux qui diffusent la figure de Charlot, en lui attribuant des qualités alors recherchées à l'est de l'Europe.

Charlot est le prototype d'un homme nouveau, dont la démarche mécanique à l'écran incarne la fusion entre l'homme et la machine. Il devient ainsi un symbole de la révolution culturelle que les constructivistes appellent de leurs vœux : la possibilité que l'art touche tous les aspects de la vie, y compris les ouvriers dans les usines. En 1922, à Moscou, l'intérêt programmatique porté à Chaplin se confirme dans deux numéros de la revue constructiviste *Kino-fot*. Si le collage composé par Varvara Stepanova pour la couverture du numéro 2 met le nom et l'image de Charlie Chaplin à l'honneur, Alexeï Gan coordonne pour le numéro suivant une édition spécialement dévolue au cinéaste. Les textes d'Alexandre Rodtchenko, de Nikolaï Foregger et de Lev Koulechov mettent en évidence leur interprétation du travail de Chaplin. Selon eux, il souligne la beauté des mouvements mécaniques quotidiens, offrant ainsi matière à une nouvelle gestuelle de l'acteur, ce que Koulechov résume ainsi : « [il] est notre premier maître ». L'enthousiasme pour Chaplin est tel qu'on voit circuler de faux films de Charlot, imitant sa gestuelle dans des situations burlesques. L'association entre Chaplin et la machine reste prégnante dans les imaginaires. Varvara Stepanova, qui lui consacre une série de dessins au début des années

16. Ilya Ehrenbourg, *A vse-taki ona vertitsia* [Et pourtant le monde tourne], Moscou, 1922. Cité par Yuri Tsivian, « Charlie Chaplin and His Shadows: On Laws of Fortuity in Art », *Critical Inquiry*, vol. XL, n° 3, printemps 2014, p. 71-84.

1920, représente ainsi Charlot face à un avion dont il tente de faire démarrer l'hélice<sup>17</sup>. Pourtant, dans la filmographie charlotienne, on ne trouve aucune scène de ce type. Le personnage n'est plus seulement analysé par les constructivistes russes : il est totalement assimilé dans leurs réflexions. Peu importe si, de *Charlot chef de rayon* (*The Floorwalker*, 1916) à *Une journée de plaisir* (*A Day's Pleasure*, 1919), les rencontres entre Charlot et la machine sont toujours malencontreuses : Charlot est revendiqué comme l'un des leurs par les constructivistes, homme nouveau pour un monde nouveau.

### LA POÉTIQUE DU MONDE

Charlot aurait plutôt tendance à détourner les machines, comme tous les autres objets avec lesquels il interagit, afin qu'elles servent plus efficacement son besoin dans une situation donnée. C'est ainsi que, dans *Une idylle aux champs* (*Sunnyside*, 1919), Charlot pousse ingénieusement la tondeuse à gazon sur le carrelage d'un hall d'hôtel dont l'entretien laisse à désirer. Cette capacité du personnage à détourner les objets, à la fois comique et inventive, n'échappe pas aux artistes Dada puis surréalistes, eux-mêmes adeptes des transferts poétiques. Comme le souligne Louis Delluc dès 1918, Chaplin « ignore l'accessoire. [...] Ses films sont une suite hallucinante d'inventions de rire qu'il prend dans les objets qui lui tombent sous la main<sup>18</sup> ». Les objets sont au cœur de l'action et leur ré-invention par Charlot est un des ressorts de la narration : une simple chemise est transformée en nappe avec serviette intégrée dans *Charlot musicien* (*The Vagabond*, 1916), tandis qu'une cafetière devient

17. Varvara Stepanova, *Charlie lance une hélice*, années 1920, encre sur papier, 25,3 × 34,9 cm, Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou, inv. 9737236/MJK ГП 3125.

18. Louis Delluc, « L'expression et Charlie Chaplin », *Le Film*, n° 106-107, 2 avril 1918, p. 52.

biberon et une couverture un poncho dans *Le Kid* (*The Kid*, 1921). Or, le détournement d'objets, du *ready-made* à l'assemblage, est un procédé créatif fertile pour les surréalistes eux-mêmes : cette pratique, qui donne notamment lieu à une *Exposition surréaliste d'objets* à la galerie Charles Ratton en 1936, est une façon de réenchanter le quotidien, d'interroger l'ordinaire, de faire naître le merveilleux dans le banal.

Cette facilité transformatrice procède, chez Charlot, d'un mélange de candeur et du besoin primaire de plier le monde à son envie. Tel un enfant<sup>19</sup>, le personnage ne fait pas de distinction entre les objets et les êtres, humains ou animaux. « Par une inversion des valeurs, tout objet inanimé devient un être vivant, toute personne humaine un mannequin dont il faut chercher la manivelle<sup>20</sup> », analyse Louis Aragon. Parmi les scènes marquantes de ce va-et-vient entre les registres animé et inanimé, figurent l'auscultation d'un réveil dont le son lui évoque un battement de cœur (*Charlot usurier*, [*The Pawnshop*, 1916]), l'enlacement passionné d'un balai devenu jeune femme dans son rêve (*Charlot garçon de banque* [*The Bank*, 1915]) ou l'hybridation du vagabond et d'un chien glissé dans son pantalon devenue un chimérique Charlot à queue (*Une vie de chien* [*A Dog's Life*, 1918]). La métamorphose trouve son aboutissement dans *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*, 1925) : alors que son camarade d'expédition délire de faim, Charlot lui apparaît comme un gros poulet. Le film est l'un des préférés des artistes proches du surréalisme, tels Jacques Prévert, Alexander Calder ou Marc Chagall. Dès 1925, ce dernier réalise ainsi plusieurs dessins représentant Charlot

19. C'est également la thèse de Sergéï Eisenstein dans « Charlie the Kid », repris dans Jay Leyda (dir.), *Film Essays and a Lecture by Sergei Eisenstein*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 110.

20. Louis Aragon, « Du décor », *Le Film*, 16 septembre 1918.

juché sur des ergots et doté d'une paire d'ailes qui fait référence au *Kid*. Chagall, qui déclare en 1927 que « [Chaplin] recherche au cinéma ce [qu'il] tente dans [s]a peinture<sup>21</sup> », souligne ainsi combien ces scènes de rêve ou de cauchemar ont marqué son imaginaire.

Exceptionnel inventeur d'images, Chaplin s'impose comme un poète dans l'univers surréaliste. Si Aragon l'intègre dans son « Projet d'histoire littéraire contemporaine » en 1922<sup>22</sup>, Marcel Duchamp est, parmi les admirateurs de l'œuvre de Chaplin qu'il découvre dès 1915 à New York, le plus à même d'apprécier la façon dont le cinéaste s'empare également de la langue, à rebours de tout présupposé sur un artiste du cinéma muet. Duchamp trouve notamment dans les jeux de mots visuels déployés par Charlot à l'écran une proximité conceptuelle avec son propre travail, intégrant la sémantique, l'homophonie et autres calembours. Ainsi, la patère qu'il choisit de présenter au sol en 1917 devient-elle *Trébuchet*, assumant son nouvel usage dangereux en prenant le nom d'une arme médiévale, tout en rendant sonore son mode d'action, à savoir « faire trébucher ». Par un procédé similaire, Charlot astique un *goldfish* (poisson rouge, littéralement « poisson d'or ») dans *Le Cirque*, et porte un chou-fleur (le jeu de mots persiste en français) à sa boutonnière dans *Les Lumières de la ville* (*City Lights*, 1931). La dimension linguistique enrichit le transfert poétique.

Philippe Soupault ne s'y trompe pas en identifiant, au nom de ses camarades surréalistes, « le truc sublime de Charlie Chaplin, que [eux], poètes appel[lent] poésie<sup>23</sup> ». La figure de Charlot nourrit d'ailleurs autant les textes

21. Jacques Guenne, « Portraits d'artistes : Marc Chagall », *L'art vivant*, 3<sup>e</sup> année, n° 72, 15 décembre 1927, p. 1010.

22. Louis Aragon, « Projet d'histoire littéraire contemporaine », in *Littérature*, n° 4 (2<sup>e</sup> série), 1<sup>er</sup> septembre 1922, p. 3-6.

23. Philippe Soupault, « Le cinéma USA », *Films*, n° 15, 15 janvier 1924.

théoriques<sup>24</sup> que la poésie. « Charlot sentimental » est le premier poème publié par Aragon<sup>25</sup>. Inspiré par *Une vie de chien*, Soupault invente la forme du billet-poème<sup>26</sup>. Le vagabond se prête d'autant mieux au travail poétique qu'il est doté en français d'un surnom sympathique (« Charlot »), qui lui a été donné à des fins commerciales par la société de distribution Himalaya dès 1915, et contribue efficacement à établir une connivence avec son public. De film en film, une relation amicale s'établit avec Charlot, reconnaissable à sa silhouette et à ses attributs inchangés (chapeau melon, canne, grandes chaussures usées). Soupault se fait même son biographe : « J'ai suivi pas à pas ses aventures retracées dans les films. Je n'ai donc fait que raconter ce que j'avais vu à l'écran, en respectant dans toute la mesure du possible la merveilleuse poésie qui anime Charlot<sup>27</sup>. » Par la condensation de ses films, se dessine un caractère qui est une parfaite synthèse de la pensée surréaliste. Vagabond, il est une figure de la liberté, « il fait ce qu'il veut<sup>28</sup> », souligne Soupault. Sans entraves, il est détaché des conventions « car Charlot est révolutionnaire<sup>29</sup> », précise Robert Desnos. Charlot est l'incarnation de la subversion poétique du monde.

24. *Le Disque vert*, Paris, Bruxelles, numéro consacré à « Charlot (Charlie Chaplin) », n° 4-5, 1924, sous la direction de Franz Hellens, textes de Blaise Cendrars, Jean Cocteau, René Crevel, Franz Hellens, Max Jacob, Henri Michaux, Francis Ponge, Philippe Soupault, etc., dessins de Fernand Léger, André Lhote, Frans Masereel ; André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929.

25. Louis Aragon, « Charlot sentimental », *Le Film*, n° 105, 18 mars 1918, p. 11.

26. Philippe Soupault, « Une vie de chien – Charlie Chaplin », *Littérature*, n° 4, juin 1919, p. 20.

27. Philippe Soupault, *Charlot* [1931], Paris, Gallimard, 2014, p. 9.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. Robert Desnos, « Charlot », *Les Rayons et les Ombres : cinéma*, Paris, Gallimard, 1992, p. 41.

## LE SPECTACLE MIS EN ABYME

La faculté d'émerveillement s'exprime particulièrement lorsque Chaplin la met en scène dans l'univers du spectacle par l'intermédiaire de deux personnages : Charlot, qui rejoint temporairement une troupe circassienne, et Calvero, le clown de music-hall vieillissant des *Feux de la rampe* (*Limelight*, 1952). Installé sur une place de centre-ville, le cirque est une des distractions de la ville moderne et passionne les artistes. Picasso, Léger, Chagall et Calder<sup>30</sup> le prennent comme sujet de leurs œuvres, tandis que Brassai photographie le cirque Medrano et le cirque Fanny. En marge de la société, ce monde offre une parenthèse enchantée<sup>31</sup>, donnant à expérimenter un temps dilaté dans un lieu utopique où même les lois de la physique semblent mises en suspens. On marche sur une corde ; on fait disparaître/apparaître des objets ; les miroirs de la fête foraine déforment les corps : la magie est à l'œuvre. Le spectacle fait du simulacre une évidence ordinaire par un phénomène d'illusion consentie, de même qu'entre un réalisateur de cinéma et un spectateur s'établit un pacte non formulé, qui met en suspens la vraisemblance la plus exacte au profit de la puissance de l'imagination. Le cirque est le lieu du détournement par excellence, celui où l'invention est louée. Ainsi, le personnage de Charlot est à son aise : son enclin naturel à faire surgir le rire ou la poésie par la transformation du réel y est valorisé. Signe des critères exceptionnels à l'œuvre dans cet univers, la troupe du

30. Calder développe les pièces de son *Cirque* à Paris, dès 1926, dans une esthétique bricolée qui allie la pauvreté des moyens de la « danse des petits pains » et sa force suggestive. L'artiste connaît bien *La Ruée vers l'or* qu'il a chroniqué en octobre 1925 pour le *National Police Gazette*.

31. Ce qui fait du cirque un objet désirable. En atteste l'iconographie du spectateur qui cherche à pénétrer son mystère par un trou du chapiteau, une scène cocasse mais représentative qui apparaît sur l'affiche française de 1927 pour *Le Cirque*, comme sur une photographie d'André Kertész.

*Cirque* l'invite même à rester et il choisit, délibérément, de privilégier son indépendance.

Figures emblématiques du cirque, clowns et funambules sont des baladins qui suscitent la joie, au prix d'une exposition d'eux-mêmes, prise de risque figurée ou littérale. Cette ambivalence se retrouve dans l'humour de Chaplin. Félix Klee raconte ainsi au sujet de son père Paul Klee : « Quand il voyait Chaplin, dont le rire cachait une profonde gravité, il était heureux<sup>32</sup>. » La même ambiguïté préside aux travaux de Klee, qui sont des mises en œuvre délicates d'une simplicité quasi enfantine, tout en exprimant un tragique latent. De James Ensor à Max Beckmann, les autoportraits d'artiste en clown soulignent le potentiel métaphorique du saltimbanque soumis à l'appréciation de l'autre. Sans être autobiographique, Chaplin s'appuie sur son expérience scénique dans des troupes de music-hall au début de sa carrière, et notamment sur le souvenir marquant de publics qui ne rient pas toujours, afin d'élaborer sa représentation du spectacle. Cette question lancinante est au centre d'un de ses premiers écrits, l'article « What People Laugh At », dans lequel il évoque son « angoisse autoréférentielle [...] celle de l'imprévisibilité du rire<sup>33</sup> ». Il ouvre ainsi une voie personnelle introspective qui fait écho à la fragilité de l'expérience humaine. Le clown, intermédiaire entre la singularité de l'artiste et l'universalité de l'humanité vulnérable et pathétique, agit comme un vecteur d'identification entre l'artiste et le spectateur<sup>34</sup>.

32. Félix Klee, « Souvenirs de mon père », in André Kuenzi (dir.), *Klee*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1985, p. 14. Klee a notamment exécuté un portrait de *Charli* en 1927 (Zentrum Paul Klee, Berne).

33. Charlie Chaplin, « What People Laugh At », *American Magazine*, n° 86, novembre 1918. Le sujet est également au cœur des *Feux de la rampe*.

34. Sur cette idée, voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, 2004. On trouve le dévoilement de la triste mascarade humaine dans l'œuvre de Georges Rouault.



Par la thématique du spectacle, qu'il met en scène à de nombreuses reprises (cirque, music-hall, cinéma), Chaplin offre aussi une mise en abyme du milieu dans lequel il évolue. Il livre incidemment son regard sur le monde du cinéma et des studios, empreint d'une charge critique non dissimulée sur les castings ou le ridicule de la tragédie en costumes par exemple<sup>35</sup>. Par sa maîtrise progressive de la chaîne créative cinématographique (acteur, réalisateur, producteur, distributeur), il est d'ailleurs le premier et le seul cinéaste à être totalement libre de son œuvre, l'unique maître de la mise en forme de son intention artistique. «Chaplin a l'argent, la popularité, l'indépendance. Il peut travailler librement. Pour qui connaît les mœurs du cinéma, cette situation participe du merveilleux», constate René Clair dès 1926<sup>36</sup>. La seule dépendance de Chaplin réside dans les spectateurs : leur présence dans les salles et leurs rires sont les deux conditions qui, remplies, lui assurent les moyens financiers nécessaires à son art. Dès 1915, le succès est tel que la presse américaine mentionne la «Chaplinitis» qui gagne le public enthousiaste<sup>37</sup>. Parmi les assidus figurent nombre d'artistes d'avant-garde, marqués par leur découverte.

Par les mots choisis pour décrire leur première rencontre avec le vagabond, Blaise Cendrars («Je vis Charlot! C'était LUI.»), André Salmon («Enfin parut Charlot!»), Fernand Léger («J'ai vu CHARLOT<sup>38</sup>!») et Tristan Tzara («C'était

35. Parmi d'autres films, voir *Charlot débute* (*His New Job*, 1915) ou *Charlot machiniste* (*Behind the Screen*, 1916). Dans *Un roi à New York* (*A King in New York*, 1957), il livre également un commentaire sur l'état du cinéma contemporain.

36. René Clair, «Témoignage», *Les Chroniques du jour*, numéro double consacré à Charlot, n° 7-8, 31 décembre 1926, p. 242.

37. Charles J. McGuirk, «Chaplinitis», *Motion Picture Magazine*, juillet-août 1915. Mentionné par Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of A Star Image*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 9-10.

38. Tous les trois témoignent dans *Les Chroniques du jour*, *op. cit.*, p. 215 et 243.

extraordinaire<sup>39</sup>!)») laissent entrevoir le choc de l'événement survenu à l'écran. Dans un article dévolu à Chaplin en 1915, Ben Hecht le consacre déjà « dieu de la foule » en soulignant qu'un personnage capable de tirer le public de l'apathie dispose d'une puissance subversive non négligeable<sup>40</sup>. C'est ainsi que, dès sa découverte de Charlot en 1918 à Zurich, Tristan Tzara identifie les affinités potentielles entre le jeune mouvement Dada, cherchant à mettre à bas les codes établis, et Chaplin, dont l'alter ego incarne la remise en cause de l'autorité. L'année suivante, la revue *Dada* déclare : « Charlot Chaplin nous a annoncé son adhésion au Mouvement Dada<sup>41</sup> », puis annonce publiquement que le cinéaste donnera une conférence à l'occasion du Salon des Indépendants le 5 février 1920. Le scandale éclate quand le public se rend compte que Chaplin ne sera pas présent (et n'a jamais entendu parler de Dada). Pour Tzara, qui organise méticuleusement cette association entre Dada et Chaplin, le raisonnement est double : si Charlot est un formidable personnage Dada par essence, intriquer l'image de Chaplin au mouvement Dada est une exceptionnelle opportunité publicitaire, permettant de capitaliser sur la notoriété du cinéaste, qui est désormais la plus grande star du monde, pour diffuser les idées dadaïstes<sup>42</sup>. L'image de Charlot se répand ainsi partout où Dada progresse : à Berlin en 1920, où la publication *Der Dada* lui adresse ses sympathies<sup>43</sup>, et où sa représentation

39. Cité par Madeleine Chapsal, *Envoyez la petite musique* [1984], Paris, Livre de Poche, 1987, p. 333.

40. Ben Hecht (The Scavenger), « The Mob-God », *The Little Review*, vol. II, n° 3, mai 1915.

41. *Dada*, n° 4-5, Zurich, 15 mai 1919.

42. Voir Jennifer Wild, « The Distribution of Subversive Systems. Dada, Chaplin, and the End of an Age » (chapitre IV), *The Parisian Avant-Garde in the Age of Cinema, 1900-1923*, Berkeley, University of California Press, 2015.

43. « Dada Berlin salue Charlie Chaplin », *Der Dada*, n° 3, avril 1920, p. 4.

inspire plusieurs œuvres à la Dada Messe<sup>44</sup> ; en Hollande, par l'intermédiaire de Paul Citroën<sup>45</sup> ; en Espagne, où Guillermo de Torre le mentionne dans ses conférences Dada<sup>46</sup>... Récurrente dans les œuvres de George Grosz, la silhouette de Chaplin apparaît à de nombreuses reprises dans les travaux d'Erwin Blumenfeld qui livre en 1921 un photocollage de la force d'un manifeste, *President-Dada-Chaplinist*. Chaplin est Dada : plus encore (ce qui souligne la possibilité d'influence prêtée au cinéaste), Dada est Chaplin.

### L'ABSURDITÉ DE L'HISTOIRE

Alors que Dada met en cause une société dont les travers ont mené à la guerre et que le surréalisme cherche à faire sa « révolution », le cinéma de Charlie Chaplin ne revendique pas immédiatement une préoccupation politique. Chaplin exprime ainsi, dans un premier temps, son malaise face à l'idée d'un « art engagé socialement<sup>47</sup> ». Mais le tour du monde qu'il réalise de février 1931 à juin 1932, au cours duquel il rencontre notamment Winston Churchill, Mahatma Gandhi, H.G. Wells ou Aldous Huxley, transforme son analyse. En juin 1932, il déclare ainsi à Vancouver : « Je suis comédien à ce qu'on dit, mais après avoir vu l'état financier du monde, j'ai décidé que je suis autant économiste que les financiers sont des comédiens<sup>48</sup>. » Le burlesque dévoile dès lors de façon plus assumée une critique sociale jusqu'à présent discrète.

---

44. Le catalogue mentionne explicitement trois œuvres, utilisant l'image ou le nom de Chaplin ou Charlot.

45. Paul Citroën, « Une voix de Hollande », in Richard Huelsenbeck (éd.), *Dada Almanach*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920 : p. 102-104.

46. Guillermo de Torre, *Lettre à Tristan Tzara*, 25 mars 1920, aérogramme, 13,2 × 20,7 cm, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, inv. TZR C 3968.

47. Lors d'une discussion avec George Bernard Shaw, cité dans Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture: the Evolution of a Star Image*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 131.

48. Cité dans Charles J. Maland, *op. cit.*, p. 141.

Pourtant, dès son origine, le personnage de Charlot porte en lui un dessillement du regard qui n'est pas anodin. Certes, par sa silhouette composite, alliant une veste étroite, un chapeau melon et un pantalon trop grand, Charlot opère une forme de synthèse sociale dans laquelle chaque spectateur peut se retrouver, mais il s'affirme clairement comme un héros vagabond, ce qui en soi est un gageure : mettre à l'affiche un homme qui mène *Une vie de chien*. Il s'inscrit ainsi dans la lignée d'une mise en images réformatrice initiée aux États-Unis par Jacob Riis, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Par leur persistance à montrer ceux qu'on ne regarde jamais, les films de Charlot nourrissent un imaginaire visuel partagé sur la question de la pauvreté. Ainsi, en 1936, alors qu'Ilse Bing, photographe établie à Paris, découvre un terrain vague au cœur de Manhattan, elle intitule son cliché *Charly [sic] Chaplin, NY* comme une terminologie évidente. On réalise d'ailleurs, en examinant les photographies prises par Walker Evans la même année pour illustrer le reportage réalisé avec James Agee sur les conditions de vie des métayers d'Alabama, à quel point la précarité de l'univers matériel de Charlot est proche de la réalité. « Mais s'il a rendu l'invisible visible à tous, il garde une ombre que rien ne peut compromettre », souligne Jean Cocteau<sup>49</sup>, rappelant ainsi que Chaplin a lui-même connu la misère durant son enfance. Dans ses textes théoriques sur l'art moderne, Paul Klee explique que les œuvres « élargissent les limites de la vie telle qu'elle apparaît d'ordinaire. Parce qu'elles ne reproduisent pas le visible avec plus ou moins de tempérament, mais rendent visible une vision secrète<sup>50</sup> ». Ce qu'il synthétise dans une célèbre for-

49. Jean Cocteau, dans *Les Lettres françaises*, 3 avril 1952. Repris dans Jean Cocteau, *Du cinématographe* [1973], Paris, Éditions du Rocher, 2003, p. 92.

50. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* [1964], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1999 (textes réunis et édités pour la première fois à Bâle en 1956), p. 31.

mule : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible<sup>51</sup>. » Ainsi, prenant place dans un lieu indéterminé (ni tout à fait son Royaume-Uni natal, ni clairement les États-Unis où il réside, seule la grande ville est une certitude) et à une époque jamais caractérisée qui trouve son origine dans la révolution industrielle et l'exode rural, le dévoilement opéré par les films de Chaplin est rendu possible par leurs propriétés d'abstraction, entre la fable et la parabole, renforcées par l'universalité paradoxale du langage muet.

La diversité des expériences vécues par Charlot permet de placer sous l'œil de la caméra des professions multiples, comme autant de facettes de la société contemporaine. « Maçon, *policeman*, il est de tous les métiers – et là dedans (*sic*), il est une âme moderne », souligne ainsi Henri Michaux<sup>52</sup>. Outre les métiers caractéristiques de l'urbanité que le personnage endosse au gré des films, Chaplin met en scène des situations de vie dont il détourne le tragique par l'humour pour mieux en révéler l'absurdité : le travail à la chaîne et la prison dans *Les Temps modernes*, le décorum religieux dans *Le Pèlerin* (*The Pilgrim*, 1923), le fonctionnement de la justice dans *Monsieur Verdoux* (1947)... Dès 1917, *L'Émigrant* (*The Immigrant*) dénonce le traitement inhumain de ceux qui atteignent les côtes étasuniennes. Alors même qu'il assure ne pas se préoccuper de politique, Chaplin, dont l'expérience de l'immigration est très différente puisqu'il est arrivé sur le sol américain à l'occasion d'une tournée de la compagnie Karno, dénonce la véritable épreuve subie par les candidats au rêve américain. De façon révélatrice, le film déploie une iconographie très proche des photographies prises par Lewis Hine à Ellis Island en 1905

51. *Ibid.*, p. 34.

52. Henri Michaux, « Notre frère Charlie », in *Le Disque vert*, Paris, Bruxelles, numéro consacré à « Charlot (Charlie Chaplin) », n° 4-5, 1924, p. 17.

et inspire en 1923 une nouvelle mise en scène aux Ballets suédois sous un titre assurément critique, *Within the Quota*.

Charlot peut difficilement se placer en marge de l'histoire car sa naissance à l'écran survient en 1914, dans le contexte particulier de la guerre qui va conditionner sa réception. Blaise Cendrars, qui découvre Chaplin à l'occasion d'une permission en 1915, va ainsi jusqu'à déclarer *a posteriori* que «les Allemands ont perdu la guerre parce qu'ils n'ont pas connu Charlot à temps<sup>53</sup>». Faisant une nouvelle fois écho aux préoccupations de la société, Chaplin livre *Charlot soldat* (*Shoulder Arms*) en 1918, lui faisant connaître l'expérience des tranchées, comme nombre de ses spectateurs. Il s'engage d'ailleurs personnellement dans la levée de fonds pour l'effort de guerre en faisant la promotion des Liberty Bonds. Outre les rassemblements durant lesquels il met sa notoriété au service de la cause, il réalise *The Bond* (1918), un film de propagande, dans lequel Charlot est victorieux du Kaiser. Charlot est alors déjà tellement associé à une forme de liberté par les artistes que certains éléments du scénario du *Bond* semblent préfigurés par le récit illustré de Pierre-Henri Cami, publié dans *La Baïonnette* en 1917<sup>54</sup>.

L'expérience du *Dictateur* (*The Great Dictator*, 1940) est celle qui fait de Chaplin un acteur de l'histoire de la façon la plus immédiate. En préparation dès octobre 1938, après que Chaplin a constaté combien Hitler est «une mauvaise imitation de [lui], avec sa ridicule moustache<sup>55</sup>», le film sort en salle en 1940 alors que les États-Unis ne sont pas encore entrés dans la guerre. La satire mise en œuvre par Chaplin opère une dénonciation méthodique de l'autoritarisme au

53. Blaise Cendrars, «La naissance de Charlot», *Les Chroniques du jour*, numéro double consacré à Charlot, n°7-8, 31 décembre 1926, p. 215.

54. Pierre-Henri Cami, texte et dessins du numéro «Charlot, correspondant de guerre», *La Baïonnette*, 2<sup>e</sup> année, n°90, 22 mars 1917.

55. Charlie Chaplin, *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 318.

pouvoir en Allemagne et en Italie, rendant impossible aux spectateurs d'ignorer la gravité des événements se déroulant sur le continent européen. Chaplin recourt à la dérision, tournant en ridicule les velléités de puissance de Hynkel, tout comme il note très tôt que «le salut hitlérien [...] donna l'envie de poser dessus un plateau de vaisselle sale<sup>56</sup>». Il déploie ainsi des codes visuels proches de ceux développés par John Heartfield pour ses photomontages à l'ironie redoutable. En usant d'un moyen d'expression aussi largement diffusé que le cinéma pour dénoncer une situation politique dont le pire est encore à venir, Chaplin devient immédiatement un symbole de la résistance à l'oppression. Dans la fresque *Unidad Panamericana* que Diego Rivera réalise à San Francisco dès 1940 ou dans les dessins que Carl Meffert publie en Argentine pour dénoncer le coup d'État militaire de 1943, son image, sous les traits de Charlot ou du barbier juif, prend valeur de manifeste pour la liberté.

#### IMAGINAIRES, SYMBOLES ET FANTASMES

Au gré des films de Chaplin s'esquisse ainsi doublement le portrait de ses contemporains : de façon directe, d'une part, par le regard lucide que le cinéaste porte sur le monde qui l'entoure ; par un jeu de miroir, d'autre part, les artistes-spectateurs reconnaissant dans son cinéma ce qu'ils ont envie d'y voir, comme si les affinités entre leurs recherches et celles de Chaplin renforçaient, par réflexion, leur validité. Ainsi, l'efficace universalité de son cinéma est de nouveau mise en évidence : constructivistes, Dada, surréalistes, tous se projettent dans son œuvre, jusqu'à penser qu'il est l'un des leurs. Charlie Chaplin, qui ne s'est jamais exprimé sur les interprétations de son travail par les

---

56. *Ibid.*

avant-gardes, se trouve ainsi transformé en objet de fantasmes : on l'imagine ambassadeur constructiviste d'une société nouvelle ; on le rêve surréaliste, poète en marge des codes ; on l'érige en figure Dada, subvertissant les règles ; on le proclame représentant de la liberté et de l'humanisme, dénonçant les ravages sociaux et politiques du monde occidental urbanisé.

Cet accaparement symbolique, sur lequel Chaplin n'a aucune prise (et dont il n'a que très partiellement connaissance), se retourne dans les années 1950. Lors de la présentation parisienne à la presse des *Feux de la rampe*, le 29 octobre 1952, Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy Debord et Gil J. Wolman distribuent des tracts intitulés « Finis les pieds plats » dont la conclusion est « Go home Mister Chaplin ». Par ce geste, la jeune Internationale Lettriste cherche avant tout à s'affranchir du mouvement lettriste d'Isidore Isou<sup>57</sup> : Chaplin est, de nouveau, pris au cœur d'un récit fantasmé, transformé en repoussoir idéologique dans un affrontement qui le prend comme prétexte<sup>58</sup>. Désigné enjeu d'une rupture intellectuelle, le mythe chaplinien garde entière sa puissance d'incarnation.

Ainsi, l'imaginaire foisonnant prenant Chaplin pour centre, toujours vivace, offre des pistes d'interprétations et d'inspirations sans cesse renouvelées, d'autant que les thèmes qui parcourent l'œuvre du cinéaste sont frappants par leur capacité à dire le monde avec une perspicacité intacte.

57. Isidore Isou rendait hommage à Chaplin et aux pionniers du cinéma dans le générique de son film *Traité de bave et d'éternité* (1951).

58. Le tract mentionne également : « Vous êtes Chaplin, l'escroc aux sentiments [...]. Allez vous coucher, fasciste larvé, gagnez beaucoup d'argent, soyez mondain. » La récupération de Chaplin par l'Internationale Lettriste met en évidence de façon incontestable la valeur symbolique associée à son personnage. Ici accusé d'être un agent du capitalisme, il se voit la même année interdit de retour sur le sol américain au prétexte de ses amitiés communistes (son visa lui sera rendu et il refusera de s'y réinstaller). De part et d'autre, le fantasme est à son comble.



# **UNE POÉTIQUE DU MONDE**



## Charlot, la mécanique et ses lois

JOSÉ MOURE

Depuis l'apparition sur les écrans de Charlie Chaplin, le 7 février 1914, l'enthousiasme unanime suscité par le personnage de Charlot trouve un écho singulier chez les artistes d'avant-garde qui voient dans la figure du vagabond l'expression incarnée de l'intérêt qu'ils portent au mouvement, à la décomposition mécanique des gestes et au monde des machines. En témoignent l'hommage que Fernand Léger et Dudley Murphy rendent à Chaplin en ouverture et en clôture de *Ballet mécanique* (1924) et surtout l'innombrable littérature que les artistes, poètes et intellectuels ont consacrée au cinéaste et à son personnage. Tout en admirant la puissance primitive et libératrice du rire que provoque le vagabond, ils ont chanté, à l'instar d'Élie Faure en 1921, sa démarche « qui prend un rythme musical, [...] cette silhouette de pantin mécanique et falot où toute humanité tressaille<sup>1</sup> ». Ils ont célébré, comme l'a fait Walter Benjamin, sa façon de « décompose[r] le mouvement expressif de l'homme en une suites d'innervations infimes » et d'« érige[r] la loi du déroulement des images dans le film au rang de loi de la motricité de l'homme<sup>2</sup> ».

Dans *Anicet ou le Panorama* (1921), Louis Aragon confère à son personnage Pol les traits de Charlot :

Tout dans sa démarche était mécanique, il y paraissait plusieurs volontés qui mouvaient séparément les parties de son corps de façon à les faire valoir chacune [...]. [...] et si, au premier coup

---

1. Élie Faure, « Charlot », *L'Esprit nouveau*, n° 6, 15 mars 1921. Repris dans *Charlot : histoire d'un mythe*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2013, p. 42.

2. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1935], in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 225-226.

d'œil, Anicet avait éprouvé l'envie de se moquer de cette marionnette, il dut très vite s'avouer qu'un émoi singulier l'étreignait à la vue de ce personnage toujours angoissé, qui se battait à tel point contre le monde matériel qu'il lui fallait inventer jusqu'au plus petit geste alors même qu'il le répétait<sup>3</sup>.

Et Philippe Soupault constate :

Chaplin fait souvent penser à une mécanique et dans beaucoup de ses films nous le voyons se transformer soit en automate, soit en objet livré aux forces aveugles des machines<sup>4</sup>.

À travers ce combat que Charlot mène, film après film, contre le monde matériel et les forces aveugles des machines, c'est à l'avènement d'un corps nouveau qu'assistent fascinés, artistes et intellectuels. Un corps qui à la fois se confronte et s'ajuste à la mécanique et à ses lois. Un corps avant-gardiste qui éprouve sa plasticité, sa gestuelle et ses techniques d'action au contact des chocs de la vie moderne, de ses objets et de ses machines et devient un corps cinématique pris dans le mouvement de cette machine de l'âge des machines, évoquée par Léger, qu'est le cinéma :

Le cinéma, ce sont des machines compliquées avec des éclairages donnés et voulus. On met le petit bonhomme dans une position de... et la belle mécanique qui brille entre en jeu... elle va jouer avec lui, l'attraper de face, de profil, d'en dessus, d'en dessous, d'en dedans (rayon X), en détail, en fragment, couché, debout, flou ou précis, comme vous voudrez. Ce sera digéré, avalé et rendu à l'écran sous une forme dramatique, comique, plastique, vous avez le choix<sup>5</sup>...

---

3. Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama* [1921], in *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 45.

4. Philippe Soupault, « L'art de Chaplin », *Europe*, n° 71. Repris dans *Charlot : histoire d'un mythe*, op. cit., p. 209.

5. Fernand Léger, « À propos du cinéma », in *Plans*, n° 1, janvier 1931. Repris dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997, p. 165.

### CHAPLIN « SURREALISTE » :

#### CHARLOT ET LA MÉCANIQUE DES OBJETS

Cette fascination qu'a exercée Charlie Chaplin sur les avant-gardes européennes s'est notamment cristallisée autour du rôle majeur que celui-ci, et plus généralement le cinéma burlesque, a assigné aux objets et à leur mécanique dans ses films. Ce rôle, les surréalistes français ont sans doute été les premiers à le souligner. À commencer par le très jeune Louis Aragon qui, dans un article magistral, intitulé « Du Décor », remarque, dès 1918 :

Avant l'apparition du Cinématographe, c'est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et de l'obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels, de tout ce qui chante *notre* vie [...]. Ces courageux précurseurs, qu'ils fussent peintres ou poètes, assistent aujourd'hui à leur triomphe<sup>6</sup>.

Et il ajoute :

Le décor dont Charlot groupe les éléments autour de son personnage, participe intimement à l'action ; rien n'y demeure inutile, et rien n'en est indispensable. Le décor, c'est la vision même du monde par Charlot, avec la découverte de la mécanique et de ses lois, qui hante le héros à tel point, que par une inversion des valeurs, tout objet inanimé lui devient un être vivant, toute personne humaine un mannequin dont il faut chercher la manivelle<sup>7</sup>.

Trente ans plus tard, André Bazin prolongera l'intuition d'Aragon et proposera une magnifique analyse de la poétique et de la symbolique des objets dans l'univers filmique de Chaplin :

[...] les objets ne servent pas Charlot comme ils nous servent. De même que la société ne l'intègre jamais provisoirement que par une sorte de malentendu, chaque fois que Charlot veut se

6. Louis Aragon, « Du Décor » [1918], in *Le Film*, 16 septembre 1918. Repris dans Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2008, p. 358.

7. *Ibid.*, p. 361.

servir d'un objet selon son mode utilitaire, c'est-à-dire social, ou bien il s'y prend avec une gaucherie ridicule (en particulier à table), ou bien ce sont les objets eux-mêmes qui se refusent, à la limite, volontairement<sup>8</sup>.

## Détournement des objets

Qu'ils se révoltent contre leur utilisateur ou se soustraient à leur fonction, les objets, dans le monde de Charlot, apparaissent souvent détournés de leur usage social et soumis à une continuelle métamorphose où l'artificiel et le naturel, l'inanimé et l'animé, le mécanique et le biologique se disputent, se combinent et se confondent.

Ce détournement peut s'opérer à l'avantage de Charlot qui se saisit des objets de la vie quotidienne qu'il a sous la main pour se sortir de mauvaises situations. Dans *Charlot policeman* (*Easy Street*, 1917), un réverbère sert de cloche à gaz dans laquelle il enfle la tête du méchant qui terrorise le quartier pour l'asphyxier [Fig. 1 et 2].

Un peu plus tard le poêle en fonte servira à l'assommer (tandis que la matraque, objet « fonctionnel », n'était parvenue qu'à lui donner un léger bourdonnement d'oreilles). Dans *Charlot s'évade*, un abat-jour le transforme en lampadaire invisible aux policiers. Dans *Une idylle aux champs*, une chemise sert de nappe, et les manches, de serviette, etc. Il semble que les objets n'acceptent d'aider Charlot qu'en marge du sens que la société leur avait assigné. Le plus bel exemple de ces décalages est la fameuse danse des petits pains où la complicité de l'objet éclate dans une chorégraphie gratuite<sup>9</sup>.

Ce décalage, qu'évoque Bazin, est double dans *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*, 1925) où Chaplin impose aux objets deux détournements qui opèrent en miroir : quand il cuit une chaussure comme s'il s'agissait d'une dinde, il l'utilise comme un aliment ; et inversement quand il fait

8. André Bazin, « Introduction à une symbolique de Charlot », *Doc*, Paris, Éditions Peuple et Culture, 1948. Repris dans *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000, p. 16-17.

9. *Ibid.*, p. 17.



danser, à l'aide de deux fourchettes, les pains, il les utilise comme s'il s'agissait de chaussures.

Plus emblématique est le sort que Charlot réserve au réveil-matin dans *Charlot usurier* (*The Pawnshop*, 1916). Employé chez un prêteur sur gage, il se trouve devant un pauvre diable qui lui demande de mettre en gage un réveil pour deux dollars. Il ausculte l'objet avec un stéthoscope comme un médecin un malade, l'ouvre comme une boîte de conserve, le renifle, le scrute avec l'écouteur du téléphone transformé en loupe d'horloger, en extrait les rouages et les ressorts comme s'il s'agissait de viscères ; et, quand ceux-ci, étalés sur le comptoir, s'agitent comme des vers de terre, il les immobilise en versant de l'huile, avant de rassembler en vrac la carcasse du réveil et sa mécanique décomposée dans le chapeau du malheureux propriétaire qu'il assomme d'un coup de marteau [Fig. 3, 4 et 5].

### *Les lois impénétrables des objets et de leur mécanique*

Quand il ne détourne pas les objets de leur fonction, Charlot entretient avec leur mécanique une relation ambivalente et souvent mystérieuse. Cette relation peut s'avérer harmonieuse, quand les objets semblent répondre magiquement à la volonté du vagabond. C'est le cas du



monte-charge de *Jour de paye* (*Pay Day*, 1922) dont les allées et venues obéissent non seulement aux gestes de Charlot, mais aussi à ses soupirs dont on ne sait s'ils sont provoqués par le seul charme innocent de la fille du contremaître du chantier ou par les effluves qui se dégagent du panier de pique-nique que la jeune femme a apporté avec elle pour déjeuner en haut d'un mur de briques en construction [Fig. 6 et 7].

Mais le plus souvent, c'est à la révolte d'objets mécaniques qu'il n'arrive pas à maîtriser et dont il ne connaît pas les lois que Charlot doit se confronter. « Je crois bien, écrivait André Bazin, qu'il n'y a pas, dans toute l'œuvre de Chaplin, d'exemple de mécanisation qui ne lui joue pas de mauvais tours<sup>10</sup>. » Parmi les nombreux objets mécaniques

10. *Ibid.*, p. 22.