

AU DETOUR D'UNE COMEDIE : *WORK*

(Charlie Chaplin, 1915) OU L'EXPRESSION D'UNE LIBERTE

En 1915, Chaplin cinéaste à tout faire rompt son association avec la Keystone. Il cherche à se libérer du parcours obligé des tartes à la crème, des courses poursuites chères à Mack Sennett.

Au zénith de sa première année de liberté cinématographique à la Essanay, il produit un court métrage au titre provocateur : *Work*. Pour Chaplin "workoholic" la liberté conquise ne s'exprimerait-elle que par le travail ?

On se perdrait en conjectures sur le détournement de la circularité du gag apparente dans le titre anglais, lapidaire à souhait, mais devenu dans notre langue "l'Apprenti Peintre", si l'on ne se souvenait avec bonheur que, dans une pochade de la Keystone, "Chas" exhibait à la demande une carte de visite sur laquelle on lisait : "apprenti dictateur". De l'apprenti dictateur à l'apprenti peintre, quel sarcasme dans l'hyperbole, quelle économie dans la circularité du gag. Rien d'étonnant non plus à ce que quelques trente années plus tard, l'entourage du Führer ait jugé prudent de le coucher sur la longue liste des artistes maudits. Voilà bien un cas de prédestination artistique, principe en apparence antinomique de celui de liberté.

Or, avec *Work*, l'expression de la liberté est au cœur d'une double problématique, me semble-t-il. Il y a en effet la problématique mise en œuvre dans le récit proposé et celle qui permet à Charlot/Chaplin une mise en œuvre au plan esthétique.

La problématique de la liberté au plan esthétique.

Le "comedian", un personnage de théâtre.

En quittant la Keystone, Chaplin a emmené à sa suite le "tramp", héros central de *Work*, mais surtout sa première création cinématographique, personnage mis au point chez Mack Sennett dès 1914. Nous allons voir de quelle manière la création de Charlot peut déjà être considérée comme l'expression d'une liberté dans la tradition du comique vaudevillesque. On sait que, vedette des tournées Karno, Charlie Chaplin a promené sur les scènes du "vaude" américain, le "music hall" britannique et tout particulièrement la pantomine anglaise dont Charles Baudelaire a célébré le talent de l'acteur pour l'hyperbole. Or, c'est précisément cette pantomine anglaise qui trouve un prolongement naturel au cinéma muet, pantomime connue outre-Atlantique sous le nom de "Dumb act". Ce "vaudeville" américain où les premiers cinéastes iront chercher leurs vedettes (Stan Laurel, Chaplin, Buster Keaton, Fred Astaire, W.C. Fields ou Mae West), s'est développé sous l'impulsion de Tony Pastor, un clown de cirque (New York, 1880). Dix ans plus tard, Benjamin Franklin Keith lui donnera, à Boston, un théâtre tout à fait respectable. Car le "vaude" américain était un genre de spectacle rassurant. Des femmes seules s'y risquaient en matinée. Les enfants y accompagnaient leurs parents.

A l'exception de quelques grandes salles aux dimensions considérables (le Keith à Boston) et qui deviendront des salles de cinéma vers 1932, le lieu de la représentation du "vaude" est généralement clos et réduit. C'est important dans la mesure où il s'agit de mettre en évidence la qualité exceptionnelle d'un interprète à l'occasion d'un moment de convivialité pour lequel le public est venu, prêt à fêter le meilleur, à se laisser divertir. Ainsi, la fonction de ce lieu est déjà, en soi, la fonction du gros plan cinématographique. Chaque geste, chaque mimique a sa place, peut être appréhendée sans l'intervention abusive du spot lumineux.

La plupart des artistes qui se produisaient dans le "Dumb act" venaient d'Europe ou du cirque. W.C. Fields en fut l'une des exceptions américaines les plus prisées et il est fort probable que son personnage de "tramp juggler", au point dès 1902, a influencé le jeune Chaplin - dont Fields jalousait la petite taille, la grâce de ballerine, la mobilité : "the dirty bastard is a born dancer" - remarque semblable à celle, plus courtoise il est vrai, de Debussy qui avait en 1909 reconnu en Chaplin l'instinct du danseur et du musicien (tournées Karno aux Folies Bergères).

La quasi totalité des formes de "Dumb act" sera exploitée par le cinéma muet. Citons pour mémoire le patinage (sur glace ou à roulettes), la boxe (c'est-à-dire le "bag punching"), les effets divers de contortionisme. On reconnaît ici quelques-uns des éléments exploités par Chaplin réalisateur en 1915, dans la période Essanay à laquelle se rattache *Work*.

Sur la scène du "vaude", au centre du spectacle qu'il organise se trouve le "comedian", celui qui doit mener le jeu, qui doit maîtriser, faire parfois "chanter" un public qui a son franc parler. Aujourd'hui encore le théâtre anglophone reconnaît cet étrange statut du meneur de spectacle propre au "music hall" anglais du début du siècle et dont Trevor Griffiths a fait le sujet d'une œuvre de théâtre en 1976. Il s'agit bien sûr de *Comedians*.

Dans le "vaudeville" les conditions de la représentation étaient difficiles : inadéquation d'une toile de fond peinte, décorée de réclames, spectacle inlassablement brisé par l'animateur qui rappelle le prix des places et des consommations. Avec le recul, on peut s'interroger sur la fraîcheur d'âme des actants d'un soir - spectateurs comme acteurs - qui conservaient assez de maîtrise pour savoir dissocier la représentation de ses éléments parasites. On peut se demander s'il ne faut pas lire dans la technique du montage alterné une survivance des conditions d'existence de ce théâtre ? Ainsi, dans *Work*, la caméra suit les déplacements de Charlot, coupant au hasard le récit : le patron qu'il a coiffé d'un seau de colle reste bien sagement au pied de son échelle, le temps qu'il faut pour que Charlot se rende à la cuisine ou à l'étage avant de revenir le délivrer. Le temps réel est alors fort différent du temps du récit.

Dans et hors du texte à la fois, Charlot/comedian apparaît comme une sorte de personnage jumeau, fidèle commentateur d'un texte impressionné sur la pellicule. A la voix, il substitue ses tics gestuels qui nous interdisent tout apitoiement : clin d'œil, sourire en trois temps, haussement d'épaules, ou coup de pied négligent, balayant d'un impitoyable revers de semelle l'épisode précédent, devenu trop encombrant. Il faut attendre les longs métrages pour trouver dans les films de Charlot une mémoire séquentielle.

A la "Fun factory" des tournées Karno, celle de la pantomime burlesque, il a préféré la "Fun Factory" de la pellicule, se laissant ainsi engluier et prendre au piège Hollywoodien. La tradition dont il demeure imprégné est pourtant celle de la scène, celle de Joseph Grimaldi et de Dan Leno.

Chez Karno, comme à la Keystone, le spectacle était composé de micro-séquences constamment brisées par des hordes de clowns, équivalents des "Kops" de Mack Sennett. Un spectacle fait de brisures, c'est également ce que Chaplin nous propose avec *Work*. Le "Dumb act" qu'il nous présente, repose sur une débauche d'énergie et de mouvement, sur un chaos sans cesse renouvelé entre l'équilibre et le déséquilibre. C'est le principe même de la Fête, des Saturnales, du Carnaval : le vieux théâtre est mort, vive le nouveau théâtre, vive donc le cinéma. Placés à l'intérieur d'une situation d'exception toutes les normes, tous les rapports sont inversés. Le protagoniste devient celui-là même qui n'a aucune qualité pour l'être, c'est-à-dire qu'il peut être apprenti au lieu d'être patron. D'emblée nous avons conscience de la farce, nous savons que la situation carnavalesque ne peut être que provisoire. Il ne s'agit que d'un rituel ludique. Nous en prenons acte ; héritage et renoncement à une tradition, c'est une première manifestation de liberté dont est né Charlot.

Genèse d'une naissance : Charlot

"Put on a comedy make up" dit Mack Sennett à sa nouvelle recrue, Charlie Chaplin. Mais quoi de plus vague pour un clown habitué à une rigide direction d'acteurs. Il chercha d'abord l'inspiration auprès de W.C. Fields, au costume traditionnel de "tramp juggler" : redingote, gilet à carreaux, cravate à pois, haut de forme, lourde moustache. Puisque ce costume ne lui valait aucun rire, il fit remonter de son passé de britannique des souvenirs susceptibles de lui composer un costume original, fidèle cependant à la tradition carnavalesque de l'habit d'Arlequin. C'est ainsi qu'il opta pour l'utilisation d'éléments contrastés. A Fatty Arbuckle il emprunta un pantalon bien trop ample pour sa menue personne. C'est du moins ce qu'il écrit dans *Histoire de ma Vie*. Mais sommes-nous si certains qu'il l'ait emprunté à Fatty Arbuckle ? Ce pantalon trop large, négligemment retenu par une énorme épingle de nourrice fut aussi celui de Dan Leno dont le maquillage nous rappelle fugitivement celui de Charlot : yeux charbonneux, sourcils épais, à peine en accent circonflexe. Ce veston trop étroit n'a-t-il pas également été calqué sur certains accoutrements de son contemporain, le nain Little Tich dont les godasses, d'une longueur démesurée, demeurent à jamais gravées dans la mémoire du spectacle britannique. Ainsi cette célèbre démarche de Charlot aurait une triple origine :

- garder aux pieds des chaussures trop grandes en inversant la droite et la gauche,
- imiter la dégaine d'un vieux cocher de Londres qui lui était familier dans son enfance (*Histoire de ma Vie*).
- évoquer la mémoire de Little Tich, le clown le plus célèbre du Royaume Uni.

En 1914, Londres sort de l'ère du dandysme. Est-ce la raison pour laquelle il songea à la canne ? Il est plus probable qu'il s'agit là d'un emprunt

direct au music-hall et au "vaudeville". W.C. Fields, prototype du "tramp juggler" américain faisait usage depuis plus de dix ans d'un "stick" identique à celui de Charlot. Avant lui, Little Tich en avait fait de même. Si l'on ajoute le melon britannique, symbole de la respectabilité de l'argent, une moustache plus discrète permettant la mobilité du masque, nous lisons en Charlot un individu gémellaire : bourgeois/tramp, élément actif/élément parasite, sédentaire/chemineau. Ce costume fut sa première trouvaille cinématographique. Il avait amusé Mabel Normand ; il allait donc lui ouvrir toutes grandes les portes du 7ème art. Chaplin devait rester fidèle à ce personnage de Charlot créé en 1914, jusqu'aux *Temps Modernes*, et ce en dépit du plein essor du parlant. Le personnage de Charlot reconnaît son héritage théâtral ; mais, nous allons le voir, il renonce au seul "slapstick" affirmant de la sorte son indépendance de créateur. Personnage d'excentrique, construit à coups de regards portés sur la tradition et de souvenirs plus ou moins conscients, le Charlot qui est né chez Mack Sennett, celui que nous retrouvons dans *Work*, a amené avec lui, au cinéma, son passé de "comedian". Son premier souci de réalisateur ne sera-t-il pas de recréer le travail en équipe dont la Keystone l'avait frustré ? C'est en professionnel de la scène qu'il manipule avec bonheur le contraste des physiques, le regard porté sur l'objet. Au "vaudeville" il emprunte l'effet rapide ; à la tradition théâtrale il emprunte une base d'improvisations, reprenant jusqu'à vingt ou trente fois la même séquence, tant il désirait la maîtrise absolue de l'objet créé.

Dans la seconde partie de *Work*, les scènes sont encore traitées en plans d'ensemble, comme si l'on assistait à une représentation théâtrale avec, pour toile de fond, la rue. L'effet recherché semble être presque exclusivement celui de libérer le comique des contraintes d'un espace par trop réduit, imposé par la scène.

Le discours cinématographique dans "Work"

Dans le cinéma muet le discours n'existe que par le mouvement ; un mouvement sensiblement accéléré pour que sa direction nous soit perceptible ; à cet accéléré du défilement des images peut se combiner un mouvement initial de l'appareil de prises de vue. Ainsi, comme l'a écrit André Malraux dans "Esquisse d'une psychologie du cinéma" (1949) :

"de moyen de reproduction, le cinéma devient alors moyen d'expression.

Il s'agit de libérer la caméra en la "mobilisant", c'est-à-dire de la rendre mobile, aspect technique auquel Chaplin s'était assez peu intéressé avant *Work*, puisqu'il opérait généralement l'appareil rivé au sol, apportant au spectateur le point de vue du "monsieur de l'orchestre" (comme l'écrit Georges Sadoul), bien calé dans son fauteuil. En 1915, la caméra de Chaplin se libère partiellement de son pesant asservissement théâtral ; mais comment effectuer la "mobilisation" nécessaire ? Deux possibilités s'offrent à lui ; soit par des mouvements d'appareil (c'est la solution la plus compliquée, celle qu'il utilise partiellement pour la première partie de *Work*, où la caméra pivote autour de son axe pour nous montrer la progression et l'effort de Charlot), soit par le montage, (la solution la plus simple à laquelle Chaplin a recours dans la seconde partie du film - l'intérieur de la maison - comme s'il cherchait par ce procédé à nous faire distinguer deux récits, l'un diachronique

(celui de l'ouvrier qui part au travail), l'autre synchronique (le joyeux chaos qui s'empare simultanément des lieux intérieurs et qu'il traduit par le montage alterné évoqué plus haut). Problématique double, par laquelle il affirme sa libération des pratiques antérieures de la Keystone. Problématique double qu'il nous faut considérer avec plus de soin, au plan du récit cette fois.

La problématique du récit

La morale de la peinture blanche

Au cinéma le parcours est imposé par le regard de derrière l'objectif, par le "tramp" / "comedian", par Chaplin auteur/actant, par celui des deux que nous percevons comme instance racontante. Son mouvement est perçu comme actuel mais demeure immatériel puisqu'il ne s'offre qu'à la vue. Pourtant l'impression de réalité est grande. Au théâtre, par contre, l'impression de réalité est faible précisément parce que le théâtre est trop réel, parce que l'impression passe d'abord par un corps de chair.

Les premières images de *Work* sont fortes : nous voici au pied d'une pente raide : le réel est dénaturé par l'inclinaison exagérée qu'il faut gravir, en dépit de premiers efforts infructueux. L'événement va nous être narré d'amont en aval ; de bête de somme, d'âne bâté, le "tramp" va devenir le héros, le point central autour duquel s'organisent les séquences d'événements. Le début du film est un morceau de cinéma, au même titre que l'on parle d'un morceau de musique : c'est un gag burlesque aussi éloquent qu'une vision kafkaïenne. C'est le temps de l'effort, le temps exceptionnel du travail, du moins pour le "tramp". C'est un temps chronologique attesté par les passages récurrents et pressés du tramway dont le conducteur tire fébrilement une cloche sans écho parce que dans l'impossibilité matérielle de s'arrêter, donc d'arrêter le cours du temps. Cette ouverture à la Beckett, procède d'une vision surréaliste qui nous fait penser à *Godot*. Véritable Sisyphe des temps modernes, Charlot/âne bâté est l'image même de l'esclave que l'on broie en lui imposant un labeur surhumain. Inévitable cercle vicieux auquel le "tramp" a pour fonction sociale et dramaturgique d'échapper (fig. 1).

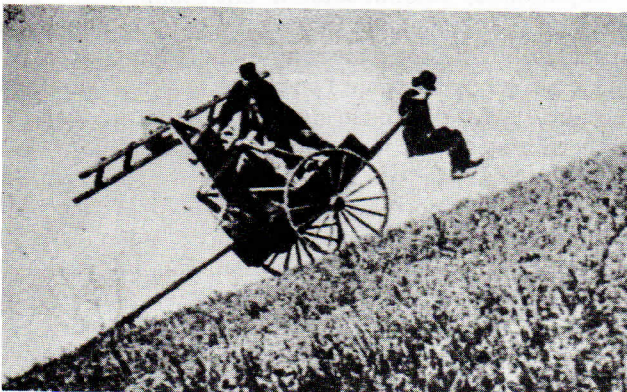


Figure 1 : Ouverture à la Beckett - le Tramp/Sisyphe

Magicienne du burlesque, la caméra mobile permet de transmuter l'âne/chrysalide en marionnette/papillon : syllepse et non plus métaphore (c'est d'ailleurs pour cela qu'il s'agit d'un gag), le bât de la charrette devient trapèze. Dans une ascension fulgurante, dans une spirale ascendante plusieurs fois répétée, la marionnette humaine, le "tramp"/automate va, dans un diabolique revirement, broyer le bonheur douillet de la Maison, lieu qui lui est par définition inaccessible. Le "tramp" va anéantir ce Foyer Impossible dont il fausse le mécanisme central (le fourneau) par sa seule présence incongrue. *Work*, c'est en quelque sorte la guerre du feu. De ce fourneau éteint dans la cuisine il va faire une boîte de Pandore, et ce faisant il défie d'une œillade goguenarde le gardien présumé du foyer, l'époux/gendarme trop tôt devenu gendarme mari, ce pandore cher à Gustave Nadaud.

Automate de Chaplin, Charlot glisse la main dans la gaine de la marionnette qu'il anime, cet apprenti peintre dont le buste seul émerge du fourneau devenu théâtre où il recrée le monde au sens plein du terme. C'est Charlot/Golem qui s'anime. "Deus Ex Machina", contestataire du Démon, "Star", monstre sacré, "jack out of the box" du théâtre mécanique, il investit simultanément les récits, diachronique et synchronique, métaphoriquement englué dans les fantasmes des humains détenteurs d'un espace domestique qu'il marque du signe bien réel de l'infamie : la peinture blanche généreusement distribuée par la marionnette, soucieuse de transformer l'être en non-être, c'est-à-dire l'humain en esclave de sa passion, traquant avec bonheur les sept péchés capitaux (un par lieu séquentiel proposé). Le comique, la juxtaposition de gags (unités de base du langage burlesque), nous montrent ici la tromperie des apparences. Il n'est plus temps de réparer les fissures, il faut recréer, peut-être bien à partir du fourneau, en tous cas c'est la dernière image qui nous est proposée. Il faut recréer à partir de ce carré dans lequel s'inscrit le cercle du foyer, à moins qu'il ne s'agisse du cercle de la représentation d'où devait surgir, pour les surréalistes, "l'automate intérieur" (André Breton, *Anthologie de l'Humour Noir*). Dans ce foyer fantôme, de cet abri de fortune, le dernier regard du "tramp" exprime une interrogation sans fin dont il nous faudrait repartir. Lire *Work* ou tout autre film de Chaplin à l'envers est probablement nécessaire. En effet le secret de la technique qui lui a servi pour monter ses "gags" a été jalousement gardé. Des chutes imparfaites, soigneusement entretenues ont été accessibles après sa mort. Il arrivait à Chaplin perfectionniste, de filmer le déroulement d'un gag particulièrement précis ou dangereux, à l'envers ; et au montage il rétablissait la situation en effectuant l'opération inverse. Dans cette hypothèse, considérons les objets épars dans le salon, leur importance dans le burlesque où la fête collective n'est pas réservée aux seuls humains. Les avatars du fourneau éteint en témoignent. Homme-objet de plus puissants que lui, Charlot joue volontiers avec d'autres objets à apparence humaine ; ici il habille d'un abat-jour la statuette impudique. Ailleurs c'est lui-même, l'homme-objet qu'il coiffera d'un abat-jour pour échapper à ses poursuivants. Au-delà de ce geste, apparaît la construction métaphorique de la fable, la leçon de morale qui annonce sa fonction véritable dans la joyeuse anarchie qu'il organise. Ainsi, dans le montage alterné du salon (monde des apparences) à la cuisine (vérité profonde du foyer éteint) apparaît la nécessité absolue d'une apocalypse de théâtre, traversée par un rire à vertu d'exorcisme, sous la conduite de Charlot, marionnette humaine et subversion ultime

puisque'il s'agit ainsi d'introduire du vivant plaqué sur du mécanique. Toutes les courses poursuites de Mack Sennett étaient déjà des apocalypses en miniature. Or, le sens premier du mot miniature n'est-il pas celui de la peinture rouge servant à l'enluminure des manuscrits ? Ici aussi la peinture est un élément premier ; elle coule à flot, blanche, comme pour mieux souligner l'ironie de l'action.

Qui dit manuscrit dit, texte codifié par l'écrit. C'est la raison pour laquelle il me semble difficile de ne pas évoquer ce que l'on appelle chez Chaplin le "muet parlant".

Le "muet parlant" ou le muet à texte

Il semble délicat de refuser d'emblée l'idée de texte, dans la mesure où *Work* est un film articulé sur les divers sens d'un vocable. C'est peut-être dans cette direction qu'il faut chercher la raison d'un semi échec commercial. *Work* n'a pas connu l'audience internationale de bien d'autres courts métrages. Le "private joke" langagier renforce, me semble-t-il, l'efficacité du message. Cette demeure au seuil du dysfonctionnement c'est bien sûr notre monde occidental en plein bouleversement depuis un an déjà. Nous sommes en 1915. Charlot, trop petit par la taille pour se joindre aux soldats du front, nous rappelle ici que l'esclavage est une trahison à l'humanité. Ce nouveau passager qui s'impose dans la charrette et manie le fouet avec dextérité n'est-il pas le double de l'autre patron, assis à ses côtés ; le patron légitime qui devrait savoir mener son ouvrier, mais qui, nous allons le voir, préfère échapper au travail en jouant du piano. Le "whip" c'est l'objet, le fouet ; mais c'est aussi l'homme, celui qui fait respecter la discipline du groupe (du "party"), celui qui concrètement ramène les autres à la tâche. Tout ceci préfigure, justifie l'apocalypse burlesque, créant une sorte de métabole cinémimique qui nous interpelle et nous renvoie à la déstabilisation de l'ordre mondial.

Certes la métaphore gigogne de la charrette qui devient encore trapèze, est une fantaisie visuelle qui spéculer sur les seuls objets. Elle n'a pas recours aux mots. Sans chercher à plaquer à toute force un métatexte Lacanien, on peut légitimement se demander si la gestique de Charlot ne joue pas avec le vocable comme un jongleur jongle avec des quilles.

"Work", c'est d'abord ce qui permet au "tramp", par définition "work-shy", d'intégrer l'apparente normalité de la classe laborieuse. Par conséquent il est logique de le rencontrer "on his way to work", car c'est un "work day" pour tout membre de "a working party". Ils arrivent à pied d'œuvre au petit déjeuner ; mais il ne peut y avoir de "working breakfast", le fourneau s'y refuse. En tant que peintre, le "tramp" fonctionne avec bonheur : "he works wonders". Dur à la peine, le voici qui parvient même à pousser le coffre là où il gênera le moins ("he works it into place") ; on l'appelle pour le fourneau récalcitrant, il lui jette un regard triomphant : "it works", jusqu'au moment où une violente explosion le chasse de la cuisine. Il retourne au travail ("he works away at painting") et parvient déjà à se glisser à l'étage, dans la chambre de la domestique à qui il tente de conter fleurette ("he works himself into her room and her heart") (fig. 2). "Worked out" il aurait bien droit à un moment de repos ; mais face à la situation critique de son patron il

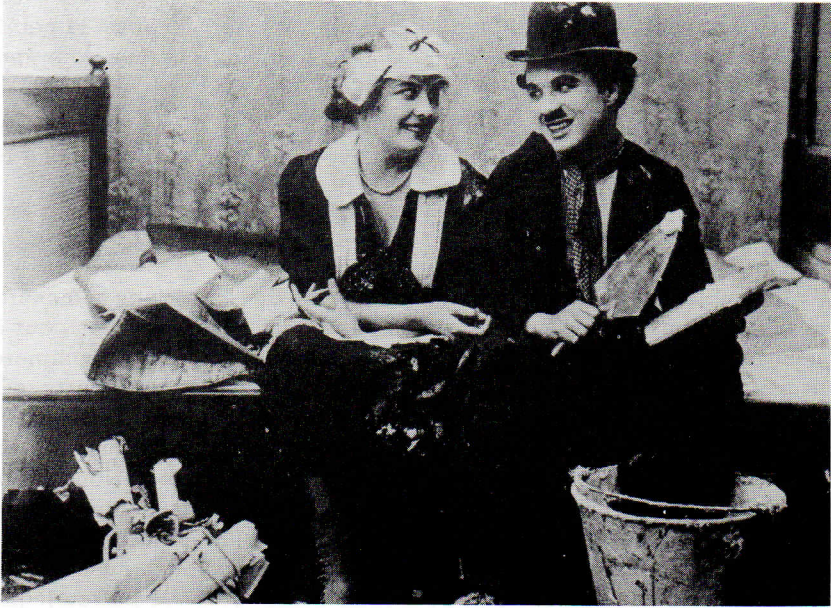


Figure 2 : "He works himself into her room and her heart".

"works out a solution". Le chaos va bon train, "it's working up to a crescendo" et cela a pour effet de "to work him up". "It's no longer workable" ; le travail n'est plus du seul ressort des peintres car il n'y a plus de "working order".

Bref, "it's no sound work" ; chez Chaplin comme chez Tati, il y a une sorte de triomphe du son absent ; devenu visuel, le son absent est un procédé comique en soi. Ainsi le fourneau éteint éructe violemment, mais en silence ; tout s'entend par la vue. D'où l'agacement que nous éprouvons à devoir subir l'insupportable placage musical qui accompagne à présent le document. L'absence de son nous contraint à porter un regard étranger sur l'univers proposé. C'est peut-être la raison pour laquelle Chaplin s'est refusé la liberté d'un cadrage autre que rassurant. Sans être parlant, le muet est sonore puisqu'on l'entend déplacer les meubles, renverser les pots de peinture ; ce sont là des sons reconnaissables puisque du domaine du cognitif, de la mémoire. Comme une sorte de refrain visuel, l'image répétée souligne ce que le son pourrait avoir de déroutant. Ce procédé est particulièrement informatif dans deux scènes essentielles : le tramway et la cuisine. C'est une rhétorique voyante ; mais d'une formidable puissance dramatique. Le cinéma muet bruisse de sons absents, de colorations auditives, nous révélant de la sorte que le son réel n'est pas nécessairement synonyme d'enrichissement. Le sonore imposera un tournage silencieux : "Silence, work

in progress", dit-on. Le son réel devint un énorme boulet, plus pesant que la charrette de *Work*. Charlie Chaplin fit en sorte de s'en protéger le plus longtemps possible, comme si l'absence de son constituait le dernier rempart de sa liberté cinématographique.

En mettant en œuvre les libertés que le "tramp" prend avec le travail, Chaplin, dans *Work*, joue avec les contraintes de sa liberté de cinéaste. C'est en ce sens que *Work* peut, me semble-t-il, être considéré comme l'expression d'une liberté.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Tours