

Le couple chez Chaplin

Francis Bordat



Pour l'anniversaire de mariage de deux de ses vieux amis, mon camarade N.T. Binh, cinéphile érudit, réalise un film de montage qui rassemble une cinquantaine de scènes de la vie de couple (rencontre, noces, ménage, disputes, divorce, remariage) puisées aux meilleures œuvres du cinéma mondial. Terminant son travail, il se rend soudain compte qu'il n'y figure aucun extrait d'un film de Chaplin.

Au même moment, c'est avec la dernière image de *Modern Times* (*les Temps modernes*, 1936) - Charlot et la Gamine de dos s'éloignant sur la route, main dans la main, face au soleil du petit matin - que Delphine Catéora-Lemonnier choisit d'accompagner le lancement de son carnet de recherche *CinéCouple*. Il y a là une curiosité, sinon un paradoxe, que cet article propose d'interroger.

Si l'on passe rapidement en revue les 81 films aujourd'hui recensés de Charles Chaplin, on vérifie que le désir amoureux (plutôt dans la première moitié des titres) et le sentiment amoureux (plutôt dans la deuxième) y occupent une place importante. Mais on constate aussi qu'à l'exception (on le verra relative) de *Modern Times*, aucun film ne donne vraiment à voir la formation et surtout les relations d'un couple homme-femme : rien en tout cas qui puisse se comparer, pour leur puissance dramaturgique, leur profondeur psychologique et leur impact émotionnel, aux rapports du couple homme-chien dans *A Dog's Life* (*Une vie de chien*, 1918) ou du couple homme-enfant dans *The Kid* (*le Gosse*, 1921). Les conclusions assez convenues qui unissent Charlot et Edna à la fin de *The Immigrant* (*l'Émigrant*, 1917)¹ et Charlot et Georgia dans l'improbable finale de *The Gold Rush*² (*la Ruée vers l'or*, 1925) font difficilement figure d'exceptions à la règle. Dans les séries Essanay, Mutual et First National (1915-1923), Charlot finit souvent par conquérir Edna ; parfois aussi, rival malheureux, il la perd au profit d'un comparse plus distingué ou plus artiste que lui : c'est un motif qui apparaît déjà dans les Keystone (*The Face on the Barroom Floor* (*Charlot peintre*, 1914)) et qui devient topos chaplinien par excellence avec *The Vagabond* (*Charlot musicien / Charlot violoniste*, 1916), où Charlot cède la place au peintre dont Edna est tombée amoureuse avant que celle-ci ne revienne vers lui. Mais rien dans ces intrigues n'atteste l'existence d'un couple authentique, comme le confirme d'ailleurs la facilité avec laquelle, soupir et haussement d'épaules à l'appui, le héros renonce à ses espérances avant de repartir, seul à nouveau, sur la route poussiéreuse — d'où nous savons qu'il réapparaîtra pour de nouvelles aventures. Il est intéressant de constater que, dans les neuf réalisations First National, qui constituent le pivot de l'œuvre (1918-1923), la vision du couple est nettement marquée d'un fort scepticisme : ou bien l'union n'est scellée qu'*in extremis* par un *happy ending* artificiel (*Sunnyside* (*Une idylle aux champs*, 1919), *The Kid*) ou ironique (*A Dog's Life*), ou bien elle est déjà atteinte par l'usure de la vie conjugale ou l'ennui de la vie de famille (*A Day's Pleasure* (*Une journée de plaisir*, 1919), *The Idle Class* (*Charlot et le masque de fer*, 1921)), ou bien encore elle est frontalement désignée comme contraignante ou aliénante (Charlot martyrisé par sa mégère — l'extraordinaire Phyllis Allen — dans *Pay Day* (*Jour de paie*, 1922)). Mais déjà les films Keystone se délectent de l'embarras masculin dans la vie conjugale/familiale : on le voit dans *Mabel's Married Life* (*Charlot et le mannequin*, 1914), où Charlot peine à faire face à ses responsabilités de père, et dans *Tillie's Punctured Romance* (*le Roman comique de Charlot et Lolotte*, 1914 aussi), où il épouse mais cherche tous les moyens d'échapper à l'imposante et possessive Marie Dressler³.

Il est manifeste que la quasi-totalité des couples chapliniens, passé le stade de la séduction et de la conquête, sont entachés, au mieux, d'un pessimisme discret, au pire, d'une dérision affichée — qui se transforme parfois en la plus féroce des satires. Faire des enfants prête aussi

¹ Si on laisse de côté *Monsieur Verdoux*, et l'inénarrable fête de noces du héros avec Marie Grosnay, c'est, sauf erreur de ma part, la seule représentation d'un mariage dans toute l'œuvre.

² Notons que, à la différence de la version sonorisée réalisée par Chaplin en 1942, la dernière séquence du film muet de 1925 donne au *happy ending* une tournure à la fois plus érotique et plus ironique : Charlot et Georgia échangent un long baiser sur la bouche, mais le carton conclusif « You've spoiled the picture » (« Vous avez gâché la photo ») implique aussi que l'image convenue (et tout à fait invraisemblable) de l'idylle terminale « trahit » tout ce que le film (surtout celui de 1925, avant l'autocensure de 1942) a donné à voir et à comprendre de l'infinie cruauté des rapports amoureux.

³ Tout le burlesque cinématographique a exploité ce motif, ainsi qu'une longue tradition romanesque américaine du *henpecked husband* (le mari dominé par sa femme), dès ses sources mêmes, avec le « Rip Van Winkle » de Washington Irving, 1819.

à rire : la fécondité des comparses de Charlot fait régulièrement l'objet de moqueries appuyées (*The Face on the Bar Room Floor*, *Easy Street* (Charlot policeman, 1917)). Et c'est sans parler des couples grotesques (systématiquement voués à l'adultère) que composent couramment les antagonistes de Charlot. *The Rink* (Charlot patine, 1916), et la fureur échangiste de ses bourgeois obèses et obscènes (« M. et Mme Stout, un couple aimant flirter »), constituent sur ce plan un comble. L'illusion du bonheur à deux et la monotonie de la vie de couple deviennent le sujet même du premier film « sérieux » (et premier long métrage) de Chaplin, *A Woman of Paris* (*l'Opinion publique*, 1923), dont l'héroïne ne trouve finalement sérénité que dans le célibat — en compagnie des prêtres, des femmes et des enfants. Mais l'expression la plus cynique de ce motif viendra dans *Monsieur Verdoux* (1947) avec sa galerie de matrones infatuées et de harpies hypocrites, et son impitoyable caricature de la famille Couvais (couverte incestueuse de petits bourgeois nauséabonds).

Dans ce contexte désabusé, il est logique que l'idylle amoureuse (où le couple se trouve et s'épanouit) se manifeste surtout sous la forme du rêve (*The Bank* (Charlot à la banque, 1915) *The Idle Class*, *The Gold Rush*). Son caractère fantasmatique est d'ailleurs renforcé par l'évolution de Charlot : à partir de *The Tramp* (Charlot vagabond, 1915), Chaplin censure délibérément la sexualité (et donc un peu le réalisme) de son personnage au profit de son caractère sentimental⁴. Il faut se souvenir que dans les séries Keystone et Essanay (1914-1915), Charlot est littéralement un obsédé sexuel, qui poursuit indifféremment tout ce qui porte jupon. Dans le parc, il tire à lui les promeneuses avec sa canne et soulève insolemment leur robe ; assis à côté d'elles sur un banc public, il pose ses jambes sur leurs genoux. Dès que l'occasion s'en présente, il appuie de longs baisers sur les lèvres de ses amies (*The Masquerader* (Charlot grande coquette, 1914)). Des allusions grivoises viennent volontiers corser cet érotisme. Dès 1915 toutefois, Chaplin élimine la dimension lubrique de son personnage, tant pour renforcer l'acceptabilité et l'universalité de Charlot (dont le succès est déjà mondial) que pour développer le caractère spécifique de son comique — où le rire est devenu indissociable de l'émotion. Cette évolution tend à un peu désincarner les couples chapliniens à l'aube des longs métrages⁵. Jusqu'en 1923, ce qui persiste d'une dimension érotique dans la relation de Charlot et Edna (de *A Night Out*, (Charlot fait la noce, 1915) à *The Pilgrim*, (le Pèlerin, 1923)) apporte encore de la sensualité (et donc de la vraisemblance) à leur couple à l'image. Mais ensuite, on ne verra plus de couples auxquels on puisse vraiment croire. *A Woman of Paris* (dernier film avec Edna Purviance), théorise le mirage des « affinités électives » : tant l'illusion des premiers élans (entre Marie et Jean) que celle des ententes cordiales et des plaisirs intéressés (entre Marie et Pierre). Et dans les chefs-d'œuvre qui suivent (entre 1925 — *The Gold Rush* — et 1940 — *The Great Dictator* (le Dictateur)), les amours de Charlot⁶ sont invariablement contrariés et toujours plus strictement sublimés. Le seul « vrai » couple de *The Gold Rush* (c'est particulièrement net dans la version originale de 1925), c'est celui de Georgia et du beau Jack Cameron (un des « méchants » du film), dont quantité d'images attestent l'intensité amoureuse (et sexuelle). Hors des fantasmes ou des rêveries de Charlot, rien ne s'esquisse qui témoigne d'un échange amoureux entre lui et les

⁴ On ne retrouvera l'érotisme des premiers temps que chez les héros de *l'après-Charlot* : Hynkel, Verdoux, Calvero, Shahdov.

⁵ Il est intéressant de remarquer que le personnage de Mickey, chez Walt Disney, a suivi une évolution exactement similaire. C'est que sa popularité, comme celle de Charlot, en dépendait.

⁶ Avec les héroïnes successivement incarnées par Georgia Hale, Merna Kennedy, Virginia Cherrill et Paulette Goddard.

héroïnes de *The Circus* (*le Cirque*, 1928) ou de *City Lights* (*les Lumières de la ville*, 1931). Merna part avec Rex, le séduisant funambule, à la fin du premier film — avec la bénédiction sacrificielle du héros. Et la conclusion terriblement ouverte du second peut augurer défavorablement des suites de la reconnaissance finale (« Yes, I can see now. »). On dira que tout change avec *Modern Times*. Voyons-y tout de même de plus près.

Si la dernière image de *Modern Times* (Charlot et la Gamine s'éloignant côte à côte sur la route) est restée l'une des icônes du cinéma de Chaplin, c'est davantage pour l'exception qu'elle constitue que pour sa représentativité dans l'œuvre. Car elle dévie du mythe fondateur, où Charlot est rendu à sa solitude à la fin (le récit constituant comme une boucle, un détour buissonnier sur la ligne de son destin). Le mythe de Charlot atteste par ailleurs l'individualisme foncier du personnage, garant de son indépendance et de sa résistance. Il est conforme en cela à la plupart des héros burlesques, car les relations d'un couple homme-femme sont rarement centrales chez les comiques du muet. Sauf à considérer Laurel et Hardy comme un couple LGBT, Buster Keaton me semble être le seul à parfois construire ses films autour des aventures partagées d'un couple amoureux (notamment dans *The General* (*le Mécano de la Générale*, 1926) et *The Navigator* (*la Croisière du Navigator*, 1924)).

Pour que le Vagabond se mette en ménage, et pour qu'il se laisse vraiment accompagner jusqu'au bout du film, il faut qu'il rencontre une Vagabonde à son image. La Gamine sera donc une réplique de Charlot, comme l'étaient avant elle l'enfant du *Kid* et le chien de *A Dog's Life*. Aussi misérable, aussi gaie, aussi affamée, aussi enthousiaste, aussi étourdie, aussi révoltée, voire même aussi inconséquente que lui. La Gamine est le double de Charlot, davantage que sa « moitié ». Car si leur attachement est immédiat et puissant, la mise en scène et l'interprétation écartent l'idée d'un lien proprement amoureux. Leur vision de la vie à deux est pratique et idéologique, avant d'être sentimentale, *a fortiori* sexuelle : c'est la communauté de leur condition et de leur position (de classe) qui fonde leur relation. On notera au passage que, comme l'a bien souligné Roland Barthes⁷, cette vision du bonheur à deux n'a rien de révolutionnaire : quand Charlot rêve avec la Gamine de leur installation future, la séquence convoque les stéréotypes du confort petit-bourgeois. L'homme rentre après le travail dans son coquet pavillon de banlieue. L'épouse enrubannée, en tablier fleuri, sautille gaiement du perron à la cuisine tandis que l'homme s'installe à table. Les grappes de raisin qui pendent aux fenêtres prolongent les frondaisons du papier peint. L'ironie qui s'attache à ces images dévalorise un peu leur représentation mais cette distanciation est trop tendre pour remettre en question l'adhésion tacite des protagonistes, sinon du film lui-même, à la « société de consommation », et au-delà au système économique et social dominant : le grand magasin où Charlot est embauché comme veilleur de nuit focalise tous les rêves de dépense et d'opulence des héros ; Goddard y passe la nuit dans un lit douillet, bordée dans des fourrures. Roland Barthes a parfaitement expliqué que ce conformisme idéologique est indissociable de la force révolutionnaire du film, qui tient à la façon dont nous voyons le héros ne pas voir — « ce qui est la meilleure façon de voir intensément ce qu'il ne voit pas⁸ ». La fondamentale *bienséance* du couple chaplinien est une composante de ce conformisme (et de cet aveuglement), mais le spectateur, là encore, est invité à s'en distancier.

⁷ Dans « Le pauvre et le prolétaire », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

Que penser en effet de la *désexualisation* qui caractérise le couple de *Modern Times*, plus radicalement platonique que tous ceux qui l'ont précédé ? J'ai toujours trouvé étonnant que, lorsque Charlot s'installe « pour de bon » avec la Gamine dans une bicoque abandonnée au milieu des marais, il passe ostensiblement la nuit dehors... dans la niche du chien. D'autant que le caractère « enfantin » des personnages et de leur liaison, loin d'expliquer pareille pudeur, la rend plus paradoxale encore : car deux gosses en cavale, fille et garçon, trouvant refuge pour la nuit, y dormiraient blottis l'un contre l'autre dans leur lit de fortune. Si donc couple il y a chez Chaplin, c'est loin du modèle hollywoodien de la *love story*, mais également du réalisme élémentaire auquel les films américains eux-mêmes nous ont habitués.

The Great Dictator reconduit grosso-modo le couple de *Modern Times*, mais donne tout de même davantage de vraisemblance à son histoire amoureuse. Les « fiançailles » du Barbier et d'Hannah, déjà « sensualisées » par la séquence où Charlot « fait la barbe » à son amie, sont, plus encore que celles de *Modern Times*, consacrées par un *engagement* commun, et par leur farouche résistance à l'injustice et à l'oppression (notamment dans la séquence-clé de la « poêle à frire », où l'un et l'autre résistent héroïquement aux *storm troopers* de Hynkel). L'hommage du discours final du Barbier (« Look up, Hannah ») contribue lui aussi à donner consistance au couple. L'histoire d'amour reste toutefois succincte, davantage à vrai dire dans le regard et les attentes des habitants du Ghetto que dans l'esprit et le comportement des héros. On peut même la trouver un peu « pasteurisée » en regard des représentations courantes des relations amoureuses — même dans ce cinéma américain classique que le Code Hays contrôlait avec la rigueur qu'on sait⁹.

Les films parlants, et leurs héros post-charlotiens (Verdoux, Calvero, Shahdov) ne modifient pas l'idée globalement négative que Chaplin a donnée du couple. Bien au contraire, ils la renforcent. Verdoux partage (périlleusement) sa vie entre une femme infirme qu'il aime (platoniquement) et dix autres qu'il déteste — mais « honore » laborieusement. Tout, jusque dans le décor et la photographie, désigne le caractère utopique et désincarné de sa famille « officielle » — l'épouse handicapée et le petit garçon. Tout, parallèlement, dans sa vie polygame, est marqué par le sarcasme, à commencer par les patronymes ironiques de ses épouses, de Lydia Floray à Annabella Bonheur. Aucun « vrai » couple n'émerge donc de *Monsieur Verdoux*, sinon celui qu'ébauche l'intérêt fugitif du héros pour la jeune prostituée. Quant à *Limelight* (*les Feux de la rampe*, 1952), c'est l'idée même du couple qui, différence d'âge aidant, s'y trouve dévaluée par son irréalisme : le vieux clown repousse raisonnablement l'amour de la jeune ballerine qui s'est attachée à lui.

Je ne trouve donc presque rien dans l'œuvre de Chaplin qui propose une image vraiment intéressante et convaincante du couple. Entre la sexualité frénétique de la première partie de l'œuvre et la compassion éthérée de la seconde, le couple chaplinien ne trouve pas terreau pour s'épanouir. Faut-il s'en étonner ? N'est-ce pas la persona même de Charlot qui est ici en cause ? Malgré les élans périodiques qui le portent vers l'autre — le plus souvent une jeune et jolie femme —, notre héros s'associe peu, par crainte de s'enchaîner. S'il renonce à son unité (sa singularité, son unicité), c'est par dissociation, non par combinaison, notamment en se

⁹ Chaplin était la bête noire du FBI, mais il n'a jamais été inquiété par la censure hollywoodienne (même pour *Monsieur Verdoux*, auquel le Breen Office opposa finalement peu de réserves). C'est aussi qu'il la devançait par son autocensure : dans la version sonorisée de *The Gold Rush* (1942), dont il a résolument supprimé tous les éléments un peu « osés » ou idéologiquement critiques, Chaplin va jusqu'à couper le baiser final avec Georgia !

dédoublant, en décomposant provisoirement les éléments contradictoires de sa personnalité (le clodo et l'aristo de *A Night in the Show (Charlot au music-hall, 1915)*, le riche oisif et le vagabond de *The Idle Class*, le Barbier et le Dictateur de *The Great Dictator*). Et comme, qu'on le veuille ou non, c'est d'abord pour cet ego compliqué, et pour ainsi dire suffisant (ne serait-ce que par la puissance de son imaginaire) que Charlot nous séduit et nous réjouit, on n'attend rien d'essentiel des poussées de sentiment qui le portent hors de lui (notamment vers des femmes), si intenses et souvent douloureux soient-ils. Il ne faut pas que ses aventures le détournent de lui-même. Car tout est déjà en lui ; quel besoin a-t-il vraiment d'un autre, d'une autre ? On a vu en tout cas qu'il se remet très bien de couper ses attaches : le pathétique est temporaire, et c'est toujours content que Charlot nous quitte, avec le petit haussement d'épaule et le petit coup de pied en arrière préalables à son départ sur la route.

On sait qu'après une vie amoureuse compliquée et agitée, Charles a formé avec Oona (entre 1942 et 1977) un des couples les plus unis et les plus aimants du monde du cinéma. Premier film de l'exil, *A King in New York (Un roi à New York, 1957)* n'atteste cependant aucun apaisement : Chaplin y maintient un regard désenchanté sur les relations homme-femme. Tout en renouant avec jubilation avec la libido décomplexée des premiers *Charlot*, le film reconduit le scepticisme originel sur le destin du couple. Même si la relation du roi Shahdov et de la jeune publiciste (Dawn Addams) n'est pas dénuée de tendresse, ni en l'occurrence d'érotisme, elle ne reste au bout du compte qu'un flirt intéressé : la belle Ann Key ne séduit le vieux roi que pour l'argent et les succès qu'elle espère en tirer : rien de plus cynique que sa conquête, ni de plus effronté que les moyens qu'elle utilise pour y parvenir : en attirant Shahdov dans son appartement alors qu'elle prend son bain ! Leur amicale séparation à la fin du film atteste la nature tout à fait superficielle de leur liaison. Quant au bilan que le roi et la reine dressent de leur mariage arrangé, même si, à la fin du film, un télégramme indique que la reine renonce à son divorce et s'il est clair que le temps a favorablement changé les sentiments que les époux éprouvent l'un pour l'autre (on devine qu'ils vont se retrouver à Paris), *A King in New York* évoque surtout l'ennui de leur « mésalliance amicale », non sans laisser entendre que cette lassitude est une quasi-fatalité de l'institution conjugale, et qu'elle n'est pas réservée au seul monde princier¹⁰.

Il faut attendre *A Countess from Hong Kong (la Comtesse de Hong Kong, 1966)*, dernier film de Chaplin, pour trouver une relation amoureuse qui débouche sur une estimation positive du couple, bien que cette dernière contraste une fois encore avec l'évocation particulièrement caustique d'un premier mariage raté¹¹, qui reste quant à elle conforme à la vision globalement négative de la vie à deux dans l'œuvre. Comme Éric Rohmer, qui a défendu ce film avec enthousiasme contre une critique presque unanimement boudeuse¹², je persiste à beaucoup aimer *A Countess from Hong Kong*, et notamment pour la description très fine et très sensible

¹⁰ C'est bien ainsi que résonnent les mots de Shahdov au début du film : « Irene, nous avons toujours été bons amis, mais hélas guère davantage. Comme vous le savez, notre mariage fut une affaire d'état. Vous n'avez pas été heureuse, et je ne l'ai pas été non plus. »

¹¹ Celui du couple « légitime » constitué par Ogden Mears/Marlon Brando et Martha Mears/Tippi Hedren, — directement sortie de l'enfer de *Marnie*.

¹² « Le film qui, dans les années 60, véritablement m'emballa et m'inspira sur le cinéma des idées un peu nouvelles, ce fut justement la *Comtesse*. » Éric Rohmer, « La Comtesse de Hong Kong », in André Bazin et Éric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Éditions du Cerf, 1972, Ramsay Poche Cinéma, 1985, pp. 106-107.

de la formation et de la solidification du couple central (Ogden Mears/Marlon Brando et Natascha Alexandroff/Sophia Loren). Tout en tirant pleinement parti des situations burlesques que suscite la rencontre improbable, sur un transatlantique, d'un ambassadeur et d'une prostituée, Chaplin, touche après touche, fait ressortir et ressentir l'évolution des désirs et des sentiments de ses personnages, jusqu'à l'épanouissement d'une histoire d'amour réellement convaincante et émouvante. Cette réussite ne s'impose cependant qu'à la fin du film, quand tout ce qui opposait les partenaires a été jaugé et dépassé et quand l'étalage systématique des vulgarités sociales et des incommodités corporelles (qui font la comédie) a été sublimé par « le goût de la beauté¹³ ». La dernière séquence du film, où Brando retrouve Loren et l'entraîne sur la piste de danse, témoigne enfin de l'avènement d'un couple qui échappe au doute et à la dérision.

Mais en revoyant ces belles images (en couleurs), où la prostituée rangée et le diplomate dévoyé, désormais à égalité de déclassement, mais sûrs de leurs sentiments, disparaissent vers une fin dangereusement ouverte¹⁴ au milieu des couples qui dansent sur la piste, il me semble voir resurgir, comme en surimpression, les silhouettes (noir et blanc) de Charlot et de la Gamine marchant d'un pas décidé vers un avenir incertain. Cette réminiscence doit certainement beaucoup à Paulette Goddard : *A Countess from Hong Kong* est la reprise d'un scénario (*Stowaway*) écrit pour elle par Chaplin en juin 1936 lors de leur voyage (de noces ?) à Hong Kong. Le dernier plan de *Modern Times* n'était donc pas tout à fait « l'exception » que j'y voyais plus haut. C'était la première ébauche d'une vision décisive du couple, et celle que Chaplin a finalement souhaité que nous retenions.

Ouvrages cités :

- Barthes Roland, « Le pauvre et le prolétaire », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- Bazin André et Éric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Éditions du Cerf, 1972, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1985.
- Robinson David, *Chaplin, His Life and Art*, William Collins, 1985.

¹³ « Plus je vieillis, et plus ce qui m'intéresse, c'est la beauté. Je veux que les choses soient belles. » Déclaration au *Sunday Times* (après la sortie de *A Countess from Hong Kong*) citée par David Robinson, *Chaplin, His Life and Art*, William Collins, 1985, p. 617. Traduit par mes soins.

¹⁴ C'est bien sûr un tango, une danse qui, depuis 1914 (*Tango Tangles*), est toujours associée chez Chaplin au désir et au risque amoureux.