

Ti la tu la ti la twah (hommage à « Chas », en vrac)

Mélikah Abdelmoumen

Number 217, November–December 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10300ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Abdelmoumen, M. (2007). Ti la tu la ti la twah (hommage à « Chas », en vrac). *Spirale*, (217), 12–15.

Ti la tu la ti la twah (hommage à « Chas », en vrac)

par MÉLIKAH ABDELMOUMEN

Chaplin brings us to tears because he reminds us of the potential of mankind. Lighting a lantern and keeping it aside while mankind goes on destroying itself, and being there when the war is over to relight the lantern, and to give us hopes for tomorrow.
— Ray Bradbury

Je n'ai jamais aimé Noël. Je pousse le zèle jusqu'à appréhender tout décembre. Pour les raisons classiques, mais également pour une autre : c'est le soir du réveillon qu'est décédé Chas. Cette année, cela fera trente ans. Et malheureusement, s'il était encore des nôtres — je l'imagine volontiers, plus-que-centenaire, mais toujours avec ce même sourire de ses vingt ans, vous savez, ce sourire théâtralement mutin qu'il nous offrait en penchant la tête de côté, presque trop grand pour son visage, qui l'illuminait tout entier? —, s'il était encore des nôtres, donc, je crois qu'il serait au désespoir de voir combien sont demeurés actuels ses films les plus impitoyablement critiques, ceux dans lesquels il se moque le plus de nos travers et de l'état affreux de notre société, nous faisant rire du vrai rire chaplinien, celui qui sait qu'injustice et ridicule, drame et absurde, sont souvent indissociables.

Comme c'est le cas pour beaucoup de gens de ma génération, il a longtemps été là, à l'arrière-plan, contenu comme une foule d'autres choses dans l'idée que nous nous faisons d'une mémoire collective infantile en noir et blanc, muette, avec pour trame de fond les accords désaccordés d'un piano de *saloon*. Quelque chose de désincarné, qui existait par soi-même, là-haut, sur les écrans lumineux des Nickelodeons, et dont la télévision du salon de mes parents avait gardé quelques vestiges, se faisant à l'occasion album de photos mouvantes où évoluait avec une grâce que je ne percevais pas encore

ce petit bonhomme à chapeau melon, drôle de moustache, redingote trop petite, pantalon trop grand, chaussures démesurées, démarche de canard et sourire lumineux.

C'est que jusqu'il y a peu, comme tant d'autres, je connaissais davantage la créature que le créateur. On se rappelle davantage le *Little Tramp* (alias « Charlot ») que celui qui l'a mis au monde. Et souvent on n'a retenu de son œuvre que des bribes de bribes de films muets, un chapelet de pitreries qu'on juge commodément dépassées, une série de gags dont on oublie souvent de quelle grande tradition ils faisaient partie, et surtout

combien ils en jouaient pour devenir, plutôt que la parfaite illustration de la mécanique d'un folklore, son perpétuel renouvellement.

On voit en Chas un clown ordinaire. Pire, on néglige le compositeur, le scénariste, le metteur en scène, le réalisateur, le monteur, l'humaniste. On oublie (ou, si l'on est de ma génération, on n'a pas appris) que tant de ce qui nous paraît couler de source, dans le cinéma que nous connaissons, lui est dû. Saviez-vous que le montage tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, le fait de prévoir de nombreuses prises, de divers angles, afin de pouvoir choisir parmi la pellicule

qu'on a tournée les meilleurs morceaux, et les assembler pour raconter ce que l'on a à raconter de la manière que l'on juge la plus efficace, la plus rythmée, la plus musicale, Chaplin le faisait avant quiconque?

Mack Sennett, celui qui l'engagea à Hollywood lorsqu'il était encore dans la troupe de music-hall *Karno's Speechless comedians*, en 1913, prétendait apprendre au jeune homme de scène les ficelles des *flickers* — les trucs du nouveau métier dont il était l'un des pionniers, quoi. Nul doute que c'est là, à la Keystone Film Company, que Chaplin apprit les rouages de la technique cinématographique, mais

Les Saisons Sullivan
Été : Anik Hamel
Photo : Marion Landry

© Françoise Sullivan avec l'aimable autorisation de la Galerie de l'UQAM



ce ne fut que pour mieux les pervertir et pour les faire avancer. Dans les films Keystone des années de l'arrivée de Chaplin, « les choses devaient bouger sans arrêt et ne laisser aucune pause au spectateur pour reprendre son souffle ou exercer son sens critique. » (David Robinson, *Chaplin, sa vie, son art*, Ramsay, Paris, 1987). Chas allait dépasser ces exigences qui trahissaient la perception de l'époque selon laquelle le cinéma était une invention de foire, une « novelty » dont la nouveauté se suffisait à elle-même. Il allait en faire un art. « *Le point crucial*, écrit Robinson, dans la comédie de Chaplin, est moins l'incident comique que l'impact de cet incident sur Chaplin, et sa réaction. Dans le style Keystone, il suffit de se cogner à un arbre pour être drôle. Avec Chaplin, ce n'est pas la collision qui sera drôle, mais le fait qu'il soulève son chapeau pour s'excuser. »

De plus, alors que Chas expérimentait déjà, jouant des angles de caméra, des plans plus ou moins rapprochés, de leur succession selon des rythmes divers, des ralentis, des accélérés, alors qu'il taquinait déjà ce qui ne s'appelait pas encore les effets spéciaux, le film muet, ailleurs, cherchait encore sa respiration, sa partition rythmique... caméra posée à la place du spectateur, acteurs faisant leur « théâtre » là-devant, avec toujours le souci de présenter sa bonne face au public, comme si le quatrième mur existait encore... Comme si on n'avait pas encore compris que l'on était désormais capté par un engin mobile, *ubique*, qui pouvait nous prendre de près, de loin et sous toutes les coutures. Engin magique qui mettait à sa merci le regard du spectateur, allant jusqu'à l'incarner par avance.

Concernant les effets spéciaux, il faut voir, par exemple, cette séquence où Charlot reçoit une hache à un pouce du pied puis où, une fois la hache plantée dans le sol, il l'enjambe nonchalamment et continue sa promenade. Des analyses ultérieures de ces bobines de films retrouvées ont démontré que la scène avait été tournée « à l'envers », que la hache était plantée dans le sol, que Chaplin marchait à reculons et s'assurait de poser le bout du pied juste à côté, que l'homme tenant la hache la retirait du sol et que Chaplin continuait sa promenade à reculons. Il en a été fait une multitude de prises, ce qui a mystifié les analystes jusqu'à ce qu'ils devi-

ent le « truc ». ... Projétée à l'envers, la séquence produisait l'effet souhaité, sans danger pour les acteurs... (Voir dans *Unknown Chaplin*, 1983, épisode 1, « My Happiest Years ». Ces rushes retrouvés faisaient partie des images tournées pour le film *Behind the Screen*, 1916).

Autre mythe condescendant à pulvériser : Chas et le parlant. Oui, il a refusé longtemps de faire parler son petit Vagabond, car il savait que cela le condamnerait, qu'il risquait d'y perdre son universalité... Mais cela ne faisait pas pour autant de Chaplin, comme on le dit souvent, un réactionnaire qui refusait les progrès de la technologie. Pour le prouver, il a fait *Les Lumières de la ville*, un film muet sur une aveugle (!), où il est allé jusqu'à se moquer du fait qu'on se moquait de lui en faisant prononcer de grands discours d'ouverture à deux de ses personnages — sauf que sortaient de leur bouche, plutôt que des mots, des sons d'instruments à vents, gras et risibles.

Mais il y en aurait tant à dire...

Sa réinvention de la comédie à partir du *Kid* (1918), selon la conviction que le comique est décuplé par la proximité du tragique, et que l'absurde tient à un savant dosage de brutalité, de réalisme, de drame et de moquerie (témoins *Les temps modernes* et *Le dictateur*, mais aussi *Les feux de la rampe*, *Monsieur Verdoux*, *Un roi à New York*)...

Sa perception du jeu d'acteur — Chaplin mimait tous les personnages de toutes les scènes à ses acteurs et leur demandait de reproduire strictement ce qu'il leur avait montré, faisant fi des préoccupations à la Stanislavski, comme s'il avait eu une conscience suraiguë de la nature du média. Comme si en tant que réalisateur, il avait compris avant tout le monde une chose qui aujourd'hui ne fait pas encore l'unanimité : une séquence de film n'est qu'une image, l'*illusion* d'un moment de jeu, le *reflet* faussement fidèle et incroyablement hachuré d'une chose qui n'est plus et qui n'a plus la moindre importance : la scène pendant qu'on la tournait, avec dedans les humains et les objets, dont il ne reste que les spectres...

Je me souviendrai toujours du moment où le petit Vagabond m'a ouvert une porte sur l'univers mirifi-

que de son créateur, et m'a du même coup pointé quelques-uns de mes aveuglements, de mes méprises. C'était il y a dix ans, déjà, au moment du vingtième anniversaire de son décès, lorsque l'on a, pour souligner l'événement, restauré certains de ses films.

Les temps modernes. La scène de la machine à faire manger les ouvriers en travaillant. Je me suis rendu compte que « Charlot avait un âge », et pas le même que dans *Une vie de chien*, par exemple... J'avais devant moi l'image d'un monsieur de près de cinquante ans, déguisé et maquillé. Il y avait donc un vrai homme dans ces grandes bottines ? Et puis, il avait une voix. Que j'entendais pour la première fois et qui chantait des choses qui me faisaient tordre de rire, dans aucune langue connue, et que je comprenais parfaitement... Ou plutôt, devrais-je préciser pour être tout à fait honnête, il chantait des choses incompréhensibles dont la drôlerie me semblait limpide. « *La spinash o la bouchon*, chantait le Vagabond, *Cigaretto portobello, Si rakish spaghetti, Ti la tu la ti la twah !* »

Avec le *Kid*, j'ai encore vu autre chose. La créature n'était pas une icône figée, rigolote et pince-sans-rire. En témoigne cette scène d'une grande violence où les services sociaux viennent arracher à Charlot le petit garçon de cinq ans abandonné à sa naissance et qu'il a adopté peu après, scène où il finit néanmoins, au bout d'une course effrénée sur les toits des *slums* de Londres, par rattraper le fourgon et sauver le petit, joué par Jackie Coogan... Cette image surtout où le Vagabond, tenu par deux hommes, se débat comme un perdu pendant qu'on jette le petit en larmes à l'arrière du fourgon... Et les grands yeux gris, éperdus, de l'acteur Charles Spencer Chaplin, au son de cette musique du compositeur Charles Spencer Chaplin (composée par lui plusieurs décennies après la sortie originale du film), le visage même du désespoir, incarné, cadré, éclairé par Charles Spencer Chaplin... Je vous défie de regarder sans broncher le moment des retrouvailles de Charlot et de Coogan, avec cette mélodie désormais célèbre — mais jamais aussi célèbre que ce baiser sur la bouche qu'échangent le jeune et le moins jeune vagabonds, enfin réunis, envers et contre tout.

Il y a aussi eu sa voix dans *Le dictateur*. Tellement douce. La voix du

petit barbier mais surtout celle de la fin du film, où Chaplin quitte tous ses personnages pour s'adresser à nous en son nom propre, et nous faire ce célèbre discours de paix qui a déplu à plus d'un mais auquel, moi, fleur bleue que je suis, je crois dur comme fer : « *I'm sorry but I don't want to be an Emperor — that's not my business — I don't want to rule or conquer anyone. I should like to help everyone if possible, Jew, gentile, black man, white. We all want to help one another, human beings are like that.* »

Puis ce fut le choc de *Monsieur Verdoux* : plus l'ombre de Charlot, seulement Chaplin. Et il avait vieilli. Mais je m'y suis faite. Je l'ai aimé comme j'aime tout ce qui émane de lui, comme le Charlot de 1914, qui n'était pas encore « fixé » dans son cadre d'incarnation de l'infortuné face à l'injustice — qui était, même, un sacré lascar ! J'ai aimé Verdoux comme j'aime le petit barbier juif du *Dictateur*, le pauvre et désespéré Verdoux qui tue ses épouses successives jusqu'au jour où il tombe sur une Américaine intuable à force de vulgarité et d'inattention... J'ai aimé Verdoux comme j'ai aimé Calvero, de *Limelight*, l'ancien clown de music-hall qui a sombré dans l'alcool et la déréliction... Ou comme j'ai aimé le roi Shahdov de *King in New York*.

Peu m'importe que mon illusion d'enfance, la fixité de l'icône appelée « Charlot », n'ait pas tenu. Je fais sans cesse des allers-retours dans l'univers de son créateur, depuis ses débuts jusqu'à son dernier film, du petit Vagabond à l'homme de soixante ans qui, lorsqu'il sourit, nous rappelle que sur près de quatre-vingts ans de *flickers*, il y a un fil conducteur qui nous permet de deviner une ombre, celle de l'acteur, du mime, du danseur, de l'acrobate, silhouette dont se dessinent les contours derrière l'ensemble de ses films, des balbutiements fous de 1914 à la maîtrise méconnue des derniers parlants. ☺

1. À voir :

Le coffret de dix DVD des films de Chaplin, chez MK2. La réédition de certains d'entre eux et leur sortie en salle est prévue pour décembre 2007, toujours par MK2.

Pour la liste des événements liés au 30^e anniversaire de la mort de Chaplin, aller à [http://www.charliechaplin.com/fr/infos]

Pour les informations sur l'ouverture du futur musée Chaplin dans sa maison de Vevey, en Suisse : [http://www.chaplin-museum.com/index_fr.html]

Les Saisons Sullivan
Automne : Louise Bédard
Photo : Marion Landry
© Françoise Sullivan avec l'aimable autorisation de la Galerie de l'UQAM



Les Saisons Sullivan
Danse dans la neige - Ginette Boutin
Photo : Marion Landry
© Françoise Sullivan avec l'aimable autorisation de la Galerie de l'UQAM

