



HAL
open science

Charlie Chaplin ou le paradoxe du rêve américain

Julie Michot

► **To cite this version:**

Julie Michot. Charlie Chaplin ou le paradoxe du rêve américain. Gillespie, Margaret; Laplace, Philippe; Savaric, Michel. Marges et périphéries dans les pays de langue anglaise, L'Harmattan, pp.117-132, 2014, Espaces Littéraires, 9782343021423. hal-03868219

HAL Id: hal-03868219

<https://hal.science/hal-03868219v1>

Submitted on 10 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Charlie Chaplin ou le paradoxe du rêve américain

Julie MICHOT

Introduction

Charlie Chaplin, ce petit Anglais arrivé très jeune aux États-Unis pour y connaître la gloire, est à lui seul symbole de cinéma et semble être l'incarnation parfaite du rêve américain. Pourtant, ses rapports avec les États-Unis étaient contradictoires et Chaplin, qui n'a jamais demandé la nationalité américaine, a toujours été un citoyen à part, critique acerbe de la société dans laquelle il a vécu pendant plusieurs décennies et où il ne s'est jamais réellement intégré. À travers l'évocation du personnage créé par le cinéaste, résolument en marge, des prises de position publiques de Chaplin contre la guerre ou le machinisme à outrance, ainsi que de ses démêlés avec la justice et la Commission des activités anti-américaines, cet article s'attache à montrer comment un cinéaste aussi populaire dans le monde entier a pu passer du statut d'icône à celui de paria persécuté par les autorités et la presse américaines, et contraint de fuir sa terre d'adoption.

I. De Chaplin, l'éternel émigrant à Charlot, l'éternel vagabond

Né dans un quartier pauvre de Londres en 1889, Charles Spencer Chaplin participe à sa première tournée aux États-Unis en tant que comédien de music-hall alors qu'il a tout juste vingt ans. La seconde, qui débute en octobre 1912, lui ouvre les portes du monde du cinéma et il signe un contrat avec la Keystone en septembre 1913¹. C'est le début de la longue et florissante carrière que l'on sait. L'ascension est d'autant plus fulgurante que Chaplin s'installe dans ses propres studios dès janvier 1918². Auteur de nombre de ses scénarios, mais aussi réalisateur, monteur, acteur principal, compositeur de la musique et ensuite producteur de ses propres films, le cinéaste a bientôt un contrôle absolu sur son œuvre. Il rend hommage au pays qui l'a accueilli dans *L'Émigrant*, en 1917, et choisit également une période trouble mais néanmoins mythique des USA en réalisant *La Ruée vers l'or* en 1925. Dans le premier film, Chaplin se glisse dans la peau d'un

¹ J. Larcher, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma / *Le Monde*, 2007, p. 88.

² *ibid.* En fait, Chaplin tient tellement à son indépendance qu'en 1919, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, D.W. Griffith et lui-même « [prennent] position contre le système de distribution cinématographique [hollywoodien], qui [menace] de constituer un monopole. Ils se [déclarent] exploités, au même titre que d'autres vedettes – et ce malgré les gros salaires qu'ils [perçoivent] ». C'est ainsi qu'ils fondent les Artistes associés « afin de distribuer eux-mêmes leurs films et ceux d'autres artistes souhaitant les rejoindre ». D. Robinson, *Charlot : entre rire et larmes*, Paris, Gallimard, 1995, p. 57-58.

étranger qui place tous ses espoirs dans le nouveau monde ; dans le second, dans celle d'un prospecteur solitaire en quête d'une vie plus belle.

C'est un peu l'histoire de sa propre vie ; dans ses mémoires, il explique à quel point il était convaincu qu'il réussirait mieux en allant aux États-Unis qu'en restant en Angleterre et, la veille de son départ pour sa première tournée outre-Atlantique, il est déjà catégorique : « [...] j'avais décidé de m'installer définitivement en Amérique », écrit-il³. À son arrivée, il avoue être un peu dépaysé, mais très vite il s'acclimate et se dit que « c'est [là] qu'est [sa] place »⁴. En effet, même si les débuts sont assez difficiles (la troupe avec laquelle il part en tournée pendant plus d'un an et demi n'obtient pas un franc succès), tout en Amérique plaît à Chaplin, de l'architecture au mode de pensée, et il est bien décidé à y rester même s'il doit trouver un autre métier que celui de comédien⁵.

Admirateur de ce qu'il pense être le caractère du peuple américain, il estime que les membres de cette nation ont un optimisme inébranlable et qu'ils savent toujours trouver une solution à leurs problèmes. Il sait qu'il va devoir travailler dur, ce qui est de toute façon dans sa nature, et il est ainsi frappant de remarquer qu'il voit les États-Unis comme tout immigrant anonyme qui imagine bien pouvoir y faire fortune à force de persévérance⁶. Il formule également cette remarque lorsqu'il débarque aux USA pour y rester : « Maintenant, je me sentais chez moi aux États-Unis : un étranger parmi des étrangers, allié aux autres »⁷. De tels propos ne sont pas particulièrement étonnants, sauf si l'on considère que toute sa vie, Chaplin va conserver ces sentiments mêlés et se sentir à sa place en Amérique, tout en s'estimant différent de ceux qui ne seront jamais ses compatriotes.

« Dès 1915, la "Chaplinmania" a envahi tout le monde anglophone. Toute revue de music-hall a son sketch sur Charlot, presque chaque journal l'utilise dans des dessins, il est le héros de chansons populaires et de bandes dessinées »⁸. Le succès public est donc immédiat et la presse américaine le porte aux nues. Mais il est vrai qu'il n'y a pour ainsi dire ni engagement, ni « critique sociale » dans ses premières œuvres, et donc seuls l'aspect artistique et la *vis comica* sont capables d'attirer l'attention. Chaplin est en effet assez peu cultivé au départ et va « combler ses lacunes » par la suite⁹.

C'est en inventant le personnage du vagabond (« The Tramp », en anglais ; « Charlot », pour le public francophone) que Chaplin séduit les

³ Ch. Chaplin, *Histoire de ma vie*, Paris, [Robert Laffont] Le Livre de Poche, [1964] 1966, p. 160.

⁴ *ibid.*, p. 164.

⁵ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », in J. Magny (dir.), *Chaplin aujourd'hui*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2003, p. 10-11.

⁶ *ibid.*

⁷ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 183.

⁸ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 9.

⁹ *ibid.*, p. 11.

spectateurs. La grande majorité de ses apparitions à l'écran se font dans ce costume et sous ces traits ; Chaplin et Charlot ne font plus qu'un et le public est enthousiaste. D'ailleurs, les maigres recettes du long métrage *L'Opinion publique* (1923) s'expliqueraient uniquement par le fait que Chaplin a décidé de ne pas apparaître dans un film de surcroît non plus comique mais dramatique, ce qui a complètement dérouté ses fidèles spectateurs. Noël Simsolo remarque qu'après cette déception et « [...] pour retrouver les grands succès, [Chaplin] doit réendosser le costume de Charlot »¹⁰.

La caractéristique principale du vagabond, c'est son statut dans la société... ou plutôt son absence de statut. Personnage en marge, il est le symbole de la débrouillardise, l'image-même d'un homme incapable de se fondre dans le moule et qui semble ne pas être concerné par toute l'agitation du monde moderne. Certaines apparitions sont particulièrement significatives. « Au début [de *Charlot soldat* (1918)], un sergent oblige Charlot à marcher droit et [non] plus les pieds en canard ; un plan d'anthologie montre la gestuelle qui se dérègle. Mais elle reprend automatiquement ses droits : le personnage ne rentrera jamais dans le rang »¹¹, et ce dans tous les sens du terme. À la fin de sa vie et dans le tout dernier film de sa carrière, *La Comtesse de Hong-Kong* (1967), Chaplin a depuis longtemps déjà renoncé au personnage du vagabond et cède la vedette à Sophia Loren et Marlon Brando. Il décide tout de même de faire une courte apparition en incarnant... un garçon de cabine qui a le mal de mer.

Si Chaplin n'apparaît jamais dans le rôle de l'Américain-type et a toujours ce côté décalé, c'est sans doute parce que lui-même n'était pas dans la norme. L'ultime apparition du vagabond à l'écran illustre bien cette idée. Le générique des *Temps modernes* (1936), fait très original, situe le personnage socialement : il est un ouvrier d'usine parmi d'autres. Pourtant, malgré ses efforts, l'éternel vagabond retournera vite dans la rue, usé par ce rythme de production intensif. Le célèbre fondu enchaîné qui ouvre le film est bien plus efficace que de longs discours et l'ironie de Chaplin apparaît : à un troupeau de moutons se substitue la foule des travailleurs se bousculant à la sortie du métro. Chaplin critique un système social très inégalitaire où l'exploitation des uns par les autres est la règle. Au sein de ce troupeau, on remarque un mouton noir, qui pourrait bien être notre vagabond, celui qui ne va pas tarder, une fois encore, à se démarquer.

Dans ce long métrage, Charlot va en quelque sorte rencontrer son double féminin, la gamine. Dans ses notes préparatoires au film, le cinéaste précise que ses deux personnages principaux sont en fait « les deux seuls esprits vivants dans un monde d'automates. Ils vivent vraiment. [...] Vivants parce que nous sommes des enfants sans aucun sens des responsabilités, alors que

¹⁰ N. Simsolo, « Chaplin et ses images », in J. Magny (dir.), *op. cit.*, p. 38.

¹¹ J. Larcher, *op. cit.*, p. 34-35.

le reste de l'humanité croule sous le devoir. Nos esprits sont libres... »¹². Charlot se reconnaît tellement peu dans la société américaine des années 30 qu'il préfère rester en prison, s'y sentant plus libre et heureux qu'à l'usine. Car l'employé américain moyen est voué à être soumis à des règlements et horaires qui l'avilissent.

À une époque où l'économie des États-Unis domine le monde et où l'on tourne des spots publicitaires à la gloire des usines Ford, la dénonciation par Chaplin des cadences infernales est aussi une critique du mode de vie américain dans son ensemble :

Le travail à la chaîne n'est ici que la forme métaphorique d'un aspect plus large, l'automatisation de l'individu par une réduction de son comportement à une série de réflexes collectifs qui l'amènent à adopter les principes qui règlent la mentalité américaine et occidentale en général : travail, famille, argent, pouvoir (accessoirement patrie)¹³.

La fin du film peut donner lieu à diverses interprétations. Les deux personnages n'ont plus de travail, sont redevenus des marginaux sans foyer, sans le sou, et semblent bien loin de la lutte pour le pouvoir, de l'obsession de l'ascension sociale et de la course aux biens de consommation. Pourtant, ils comptent accéder au bonheur eux aussi même s'ils poursuivent leur chemin à pied sur cette route macadamisée. Cet épilogue peut être vu comme une célébration du rêve américain : chacun a sa chance et peut avoir les espoirs les plus fous. Mais à la lumière du reste du film – et du reste de l'œuvre de Chaplin –, on peut aussi voir ce plan final comme un pied de nez à la société américaine moderne et à ses valeurs. Sans jamais en faire réellement partie et sans se plier à ses règles et à ses lois, Charlot et la gamine parviendront tout de même à s'en sortir.

II. Chaplin, cinéaste engagé

La raison pour laquelle Chaplin est un metteur en scène original réside aussi dans ses prises de position contre les films parlants. Car Chaplin n'est pas seulement hostile au modernisme dans l'industrie ; il est également sceptique face aux évolutions de la technique cinématographique. Après la sortie des *Temps modernes*, il écrit : « Tout Hollywood avait renoncé aux films muets, il ne restait plus que moi. [...] J'avais pensé à différentes voix pour Charlot [...]. Mais c'était inutile. Si je parlais, je deviendrais un comédien comme les autres »¹⁴. À l'image du vagabond qui ne peut se résoudre à être « comme tout le monde », Chaplin veut continuer à réaliser

¹² *ibid.*, p. 62.

¹³ J. Magny, « Les Temps modernes », in J. Magny (dir.), *op. cit.*, p. 239.

¹⁴ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 542.

des films muets à une époque où tous les autres réalisateurs amorcent coûte que coûte le virage du parlant : dans les années 30, les films dialogués sont en effet devenus la norme. Et comme toujours, Chaplin ne va pas suivre le mouvement, non pas par peur de voir s'arrêter sa carrière mais par pure conviction artistique.

En fait, dès le départ, Chaplin prédit l'échec du parlant et s'y déclare farouchement opposé. Il craint que toute la magie du 7ème art ne disparaisse avec ce nouveau procédé. Les dialogues sont perçus comme des intrus, comme une façon de détourner l'attention des spectateurs alors portée sur l'esthétisme de l'image. L'art de la pantomime, moyen d'expression universel si cher au cinéaste, se suffit à lui-même, et il estime que « les grandes émotions sont toutes sans paroles »¹⁵. Dès 1929, il clame haut et fort que « jamais [il] ne [jouera] dans un film parlant »¹⁶.

Pourtant, et de manière assez paradoxale, *Les Temps modernes* peut être considéré à la fois comme le dernier film muet d'Hollywood et comme le premier film « parlant » de Chaplin. En effet, le réalisateur y fait intervenir la voix avec parcimonie, dans des circonstances bien précises et toujours par machine interposée (la voix autoritaire du directeur de l'usine qui parvient aux ouvriers par le biais d'un écran, la voix enregistrée du discours publicitaire vantant les mérites de la « machine à manger », etc.). Fait révolutionnaire, Charlot balbutie ses premiers mots... incompréhensibles, car c'est en inventant les paroles d'une chanson dans une sorte d'esperanto qu'il fait entendre le timbre de sa voix. Et c'est bien sûr la gestuelle qui nous permet de « comprendre » lesdites paroles.

Chaplin a tourné près de 70 courts métrages, tous muets, et 11 longs métrages par la suite, dont les quatre derniers sont entièrement parlants et seul le dernier est en couleurs et en cinémascope. Charlot est donc associé au noir et blanc et au muet, et Chaplin, né en même temps que le cinéma, incarne la « résistance » à la révolution du parlant¹⁷.

Ce qui va finir par attirer des ennuis à Chaplin, ce n'est bien sûr pas sa façon de s'accrocher au cinéma muet et d'ignorer les modes, mais la pérennité de son personnage et, à travers lui, l'émergence d'une certaine critique sociale, que beaucoup ont confondue avec une prise de position politique profondément ancrée à gauche. Si les premiers courts métrages sont uniquement destinés à faire rire, Chaplin se permet ensuite de tourner en dérision certains des piliers de la société américaine. Dans *Le Pèlerin*, en 1923, « [...] il incarne un forçat en fuite que l'on prend pour le nouveau pasteur d'une petite ville. Cette satire de la bigoterie lui [attire] nombre

¹⁵ M. Lapeyssonnie, *Charlot prend la parole aux mots*, Lyon, Aléas, 2008, p. 115.

¹⁶ *ibid.*, p. 113.

¹⁷ À propos des *Lumières de la ville*, sorti en 1931, Michel Chion écrit déjà : « En tant que film muet sorti en plein parlant, l'œuvre restera un acte de résistance à peu près unique ». M. Chion, *Les Lumières de la ville, Charles Chaplin : étude critique*, Paris, Nathan, 1994, p. 16.

d'ennuis avec les critiques étroits d'esprit et avec les autorités ecclésiastiques »¹⁸.

Mais c'est à partir des *Temps modernes* que l'on va coller une étiquette à Charlot, et donc à Chaplin. Pourtant, de nos jours, chercheurs en cinéma et critiques s'accordent à dire que Chaplin / Charlot ne faisait pas à proprement parler de politique. D'ailleurs, comment peut-on considérer *Les Temps modernes* comme un film de propagande dans la mesure où Charlot n'est inscrit dans aucun courant politique et qu'il a même tendance à être franchement individualiste ? Noël Simsolo écrit : « Ensemble, [Charlot et la gamine] luttent pour vivre et s'aimer malgré les embûches tendues par la réalité sociale et les luttes idéologiques. [...] [Chaplin] s'applique à donner de son personnage une image renvoyant les idéologies dos à dos »¹⁹.

C'est en effet « par hasard et malgré lui »²⁰ que le vagabond participe à une manifestation et qu'on le prend pour son meneur. Le drapeau rouge qu'il agite vient de tomber d'un camion et Charlot tente simplement d'attirer l'attention du conducteur, sans réaliser qu'une foule en colère le suit avec des pancartes... Ce malentendu fait de lui la victime de la brutalité policière à une époque où les syndicats n'ont pas encore d'existence légale en Amérique, de même qu'un malentendu plus global fera ensuite de Chaplin « l'homme à abattre ».

Mais c'est peut-être cette absence de révolte consciente de la part du personnage principal qui donne son caractère quelque peu subversif au film. « La dimension politique du film est au fond bien plus dérangeante et complexe. Ses personnages ne luttent pas pour changer le monde, ils ne se révoltent pas²¹. » Charlot et la gamine ne sont certes pas anarchistes mais ils « [se battent] [tout de même] pour survivre dans un monde dont il[s] refuse[nt] les lois »²².

À sa sortie, l'Amérique conservatrice voit *Les Temps modernes* comme une œuvre progressiste et gauchiste. Le film est même interdit par l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie. Il est très bien accueilli, en revanche, à Paris, Londres et Moscou. L'idée du scénario n'est pas venue à Chaplin par hasard. Après la première des *Lumières de la ville*, début 1931, il part pour un tour du monde d'un an et demi. Il est accueilli triomphalement où qu'il aille et rencontre des personnalités marquantes comme Churchill, Einstein, Gandhi ou encore Keynes, de même que des écrivains ou des artistes. Il est conscient de la misère qui s'installe partout et cela le touche particulièrement car il est d'origine modeste et a eu une enfance difficile. Il s'inquiète aussi de la

¹⁸ D. Robinson, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹ N. Simsolo, *op. cit.*, p. 42.

²⁰ J. Larcher, *op. cit.*, p. 62.

²¹ *ibid.*, p. 63.

²² *ibid.*, p. 62.

montée des nationalismes ; c'est ainsi qu'après *Les Temps modernes*, il tournera *Le Dictateur*.

Chaplin commence alors à développer sa propre conception d'un monde plus juste ; il estime par exemple que les machines, qui sont, selon lui, la cause de toute cette misère, pourraient être bénéfiques si elles étaient utilisées dans le but de servir l'homme et non pas de permettre l'enrichissement d'une minorité. Il confie à une journaliste : « Le chômage est la question vitale [...]. L'humanité devrait profiter de la machine. La machine ne devrait pas signifier la tragédie et la mise au chômage »²³. Or, de plus en plus, le machinisme est utilisé pour le seul profit et Chaplin considère qu'il s'agit là d'un danger, de même qu'il s'inquiète de la déshumanisation qui découle du taylorisme. Le cinéaste publie une série d'articles sur le sujet en 1933, dans des journaux. C'est de ces réflexions que découle le scénario des *Temps modernes*.

Le film est tourné et sort pendant la Grande Dépression : des années durant, les USA sont touchés par le chômage, les plus pauvres connaissent la faim et le nombre de sans-abri ne cesse de grandir. En 1936, le président démocrate Franklin Delano Roosevelt a déjà lancé le *New Deal*, cette politique interventionniste destinée à sauver l'économie et à aider les plus pauvres. Chaplin prend immédiatement position en faveur de ces mesures. Aux yeux de ceux qui se méfient de lui, ce nouvel engagement confirme que le cinéaste est tout sauf un conservateur.

Son film suivant, *Le Dictateur* (1940), va achever de convaincre l'Amérique que Chaplin est communiste, en raison notamment du discours final que le barbier juif prononce à la place de Hynkel (Chaplin interprète les deux rôles) et qui glorifie les valeurs démocratiques :

Les réactionnaires l'ont accusé de propagande communiste tandis que les radicaux en ont rejeté la naïveté. [...] À ce moment de l'histoire américaine, Chaplin courait de grands risques en tournant *Le Dictateur*. La puissance des sentiments isolationnistes, voire profascistes, avait découragé Hollywood de se lancer dans des sujets ouvertement antinazis. Le président Franklin D. Roosevelt en personne se plaignit que le film pût nuire aux relations extérieures du pays. *Le Dictateur* sortit en octobre 1940. Bien que l'accueil du public fût en général chaleureux – et, dans la Grande-Bretagne en guerre, exceptionnellement enthousiaste – le film marqua le début de l'hostilité de l'Amérique conservatrice contre le cinéaste. Les dix ans qui suivirent allaient constituer la période la plus noire de sa vie professionnelle et privée²⁴.

Si le tournage du film commence six jours après le début de la guerre en

²³ D. Robinson, *op. cit.*, p. 77.

²⁴ *ibid.*, p. 86.

Europe, à sa sortie, les États-Unis refusent encore d'entrer dans le conflit. D'ailleurs, on manifeste beaucoup d'agressivité à l'encontre de Chaplin rien qu'à l'annonce du projet et, victime de pressions en tout genre à Hollywood mais aussi de la part de Washington, le cinéaste est contraint de financer seul son film.

L'Allemagne est un pays chrétien et, pour les États-Unis, Hitler l'a sauvé du communisme ; aussi n'est-il pas considéré comme dangereux. Comme le fait remarquer Michel Chion, « [...] *Le Dictateur* [...] surprend et choque également en s'attaquant, sur le ton de la bouffonnerie, à un chef d'État que la plupart des nations du monde traitaient encore avec respect [...] »²⁵. Chaplin se démarque donc une fois encore ; en 1939, il aide même financièrement des Juifs allemands souhaitant fuir le régime nazi et venir se réfugier aux USA. La presse donne un large écho à ce geste et surnomme Chaplin « le Moïse du XX^{ème} siècle »²⁶.

III. La nation américaine contre Chaplin

Les prises de position de Chaplin dérangent de plus en plus son pays d'adoption, et ce n'est pas le long métrage suivant qui va calmer les esprits. *Monsieur Verdoux* (1947) est inspiré de l'affaire Landru et Chaplin y tient le rôle titre. Il explique lui-même que « [son] scénario est plein [...] d'une violente critique sociale [et que] les censeurs [lui] adressèrent une longue lettre en expliquant pourquoi ils condamnaient [son] film dans sa totalité »²⁷. Mais Chaplin défend son script et quelques « changements mineurs »²⁸ lui permettent de le faire accepter.

Cependant, *Monsieur Verdoux* – l'histoire d'un homme honnête qui perd son emploi à cause de la crise et décide de se lancer dans une entreprise plus lucrative en épousant puis en assassinant de riches veuves – garde bel et bien un caractère cynique et subversif. Le réalisateur fait cette déclaration à la presse peu de temps avant la sortie : « Monsieur Verdoux pense que le meurtre est le prolongement des affaires. En ce sens, il reflète les sentiments de l'époque que nous vivons – les catastrophes engendrent des gens comme lui »²⁹. C'est en fait la lucidité de Verdoux et son absence de sentiment de révolte qui vont entraîner un déchaînement de haine contre Chaplin et son œuvre.

En outre, le personnage reste digne et stoïque au moment de monter sur l'échafaud, après avoir traité avec légèreté la religion et « remis en cause la logique de la justice dans une société où les honnêtes gens meurent de faim

²⁵ M. Chion, *op. cit.*, p. 8.

²⁶ B. Eisenschitz, S. Toubiana et Ph. Truffault, *Modern Times, The Great Dictator, Monsieur Verdoux*, CNC Images de la Culture, 2003 (DVD documentaire).

²⁷ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 611.

²⁸ *ibid.*, p. 623.

²⁹ D. Robinson, *op. cit.*, p. 91.

tandis que les trafiquants d'armes s'engraissent »³⁰. Il prononce aussi cette phrase restée célèbre, par laquelle il dénonce l'hypocrisie des gouvernements qui condamnent à mort des individus pour homicide tout en envoyant leurs enfants à la guerre : « Un seul meurtre fait un méchant, des millions un héros. Le nombre sanctifie, mon bon ami »³¹. Même si l'intrigue se déroule dans la France des années 30, c'est bien évidemment l'Amérique conservatrice des années 40 qui est visée.

Lors de la première mondiale de *Monsieur Verdoux* à New York, en avril 1947, le film est hué³². Le lendemain, la conférence de presse est on ne peut plus houleuse. Chaplin est tout à fait conscient de ce qui l'attend puisqu'il l'ouvre en déclarant simplement aux journalistes : « Que le massacre commence »³³. Pendant toute la séance, en effet, il est attaqué de toutes parts et on ne lui pose que des questions politiques – aucune sur son film. Joël Magny qualifie cette conférence de presse de « chef-d'œuvre de violence verbale et de mauvaise foi »³⁴ ; pour David Robinson, elle a purement et simplement « [tourné] à l'inquisition »³⁵.

Un représentant des anciens combattants demande par exemple à Chaplin : « Croyez-vous que le fait de vous acquitter de vos impôts vous dispense de vos responsabilités et de vos obligations morales à l'égard du pays dans lequel vous vivez ? »³⁶ Les réponses du cinéaste semblent ne pas convaincre ses interlocuteurs, comme lorsqu'il déclare : « Je ne vois aucune raison de changer de nationalité. Je me considère comme un citoyen du monde »³⁷. De tels propos sont interprétés comme une absence totale de loyauté envers les États-Unis. Les anciens combattants et d'autres groupes de pression menacent de boycotter de manière permanente les salles de cinéma qui diffuseraient le film, et nombreuses sont celles qui renoncent à le projeter³⁸.

Avant d'évoquer les raisons politiques d'un tel antagonisme, il convient de rappeler que la vie privée de Chaplin a souvent défrayé la chronique, ce qui veut dire que c'est l'homme qui, avant l'artiste, va s'attirer les foudres de l'Amérique puritaine. Il y a d'abord l'affaire Mildred Harris : enceinte à 16

³⁰ *ibid.*, p. 92.

³¹ *ibid.*

³² J. Larcher, *op. cit.*, p. 76.

³³ B. Eisenschitz, S. Toubiana et Ph. Truffaut, *op. cit.*

³⁴ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 9.

³⁵ D. Robinson, *op. cit.*, p. 93.

³⁶ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 16.

³⁷ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 628.

³⁸ *ibid.*, p. 634. De la même manière, en 1927, au moment du scandale provoqué par son divorce avec Lita Grey, « (...) plusieurs États des USA et quelques provinces du Canada interdirent la projection des films de Chaplin. On découvrit soudain que toute son œuvre avait des relents d'anarchie et d'immoralité. On tenta d'expulser sa mère du pays ». N. Simsolo, *op. cit.*, p. 40.

ans de Chaplin, elle menace de le poursuivre pour viol s'il ne l'épouse pas³⁹. Le réalisateur s'exécute fin 1918. Mais au printemps 1920, la jeune femme demande le divorce pour cruauté mentale, tout en accusant son mari d'avarice⁴⁰, ce qui lui permet de voir le divorce prononcé à son avantage à la fin de l'année.

Quelques années plus tard, Chaplin engage une autre jeune femme de 16 ans avec laquelle il a déjà travaillé, Lita Grey, pour son film *La Ruée vers l'or*. Mais sa grossesse contraint Chaplin à la remplacer après huit mois de tournage.

Voyant leurs ambitions échouer, la jeune fille et sa mère brandissent la même menace que dans l'affaire Harris et contraignent Chaplin au mariage. Deux ans plus tard, Lita Grey demande le divorce à son profit et produit un document de quarante-deux pages accusant Chaplin de cruauté mentale, d'avarice, de comportement sexuel contre-nature et de menaces de mort. Le texte est diffusé par la presse à des milliers d'exemplaires. La jeune femme obtient six cent mille dollars pour elle-même et deux cent mille pour les deux enfants dont elle a la garde⁴¹.

Il se serait agi, à l'époque, de la « décision [...] la plus sévère dans l'histoire judiciaire américaine »⁴². Dans ses mémoires, Chaplin est on ne peut plus discret à propos de ce second mariage, car il souhaite préserver ses deux fils⁴³. Plus tard, deux femmes avec lesquelles Chaplin a eu une liaison l'égratignent elles aussi : May Reeves publie *Charlie Chaplin intime*, et Pola Negri donne également de lui une image peu flatteuse dans ses mémoires⁴⁴.

L'affaire Joan Barry, enfin, va causer un tort considérable à Chaplin. En 1941, le cinéaste engage cette jeune fille de 17 ans. Très vite il le regrette car ses talents de comédienne le déçoivent ; en outre, il se rend compte que Joan Barry, avec qui il noue une brève liaison, « le trompe ouvertement⁴⁵ » et, surtout, « [souffre] de déséquilibre mental⁴⁶ ». Le contrat est annulé moins d'un an plus tard par consentement mutuel, moyennant le versement par Chaplin de cinq mille dollars à la jeune femme⁴⁷. Mais fin 1942, elle s'introduit chez Chaplin avec une arme ; selon certaines sources, menaçant de se suicider pour que Chaplin soit accusé de l'avoir tuée ; selon d'autres, menaçant de tirer sur Chaplin. Ce dernier appelle la police et offre à Joan

³⁹ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ *ibid.*

⁴¹ *ibid.*, p. 13.

⁴² D. Robinson, *op. cit.*, p. 69.

⁴³ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 423-424.

⁴⁴ N. Simsolo, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ D. Robinson, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁷ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 13.

Barry et à sa mère deux billets de train pour qu'elles retournent à New York⁴⁸.

Dans ses mémoires, le cinéaste écrit : « Du jour au lendemain, mon existence devint un cauchemar »⁴⁹. En effet, les problèmes s'amplifient lorsqu'en juin 1943, Joan Barry accuse Chaplin d'être le père de l'enfant qu'elle porte et le poursuit en reconnaissance de paternité. Même si les tests sanguins prouvent qu'il n'est pas le père, « le jury, composé de onze femmes et d'un homme, conclut à [sa] culpabilité »⁵⁰. À nouveau, il débourse une forte somme.

Mais plus grave sans doute est l'instrumentalisation de l'affaire Barry par les autorités américaines. Car le FBI, qui surveille Chaplin depuis le début des années 20, semble décidé à le briser, et l'accuse « d'avoir conspiré pour priver Joan Barry de ses droits civiques »⁵¹. On utilise une loi de 1910, le *Mann Act*, pour mettre Chaplin en accusation. Cette loi « [interdit] de faire traverser à une femme les frontières d'un État dans un but immoral⁵² » ; Chaplin l'a violée puisqu'il a payé les billets de train de Barry et de sa mère... Dans ses mémoires, il évoque un « subterfuge juridique⁵³ » utilisé par le gouvernement américain.

Par ailleurs, il apparaît en fait que c'est le FBI qui, jouant sur les faiblesses psychologiques de la jeune femme, l'a poussée à poursuivre Chaplin en reconnaissance de paternité. David Robinson écrit : « Le témoignage de Joan Barry était peu fiable, et les efforts que le FBI fit pour présenter sa mère – alcoolique et querelleuse – comme une mère attentionnée, comptent parmi les épisodes les plus grotesques consignés dans le “dossier Chaplin” »⁵⁴. C'est en 1943, au milieu de toute cette agitation judiciaire, que Chaplin épouse Oona O'Neill, celle auprès de qui il trouvera enfin la stabilité et finira ses jours ; ils auront huit enfants. Mais elle a 18 ans et lui 54, et cette union est un argument supplémentaire permettant aux journalistes de présenter le réalisateur comme « un vieux libidineux »⁵⁵.

En 1944 et 1945, Chaplin passe donc beaucoup de temps dans les tribunaux. Même s'il sort blanchi de l'affaire du *Mann Act*, les diffamations subies laissent des traces. D'ailleurs, la presse conservatrice n'a pas attendu cette époque pour donner de Chaplin l'image d'un homme immoral et pervers. Les soupçons de communisme ajoutent à la réputation déjà sulfureuse du réalisateur. Après la première de *Monsieur Verdoux*, en juin 1947, « le sénateur Rankin réclame au Congrès l'expulsion [de Chaplin] afin

⁴⁸ D. Robinson, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁹ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 582.

⁵⁰ D. Robinson, *op. cit.*, p. 88.

⁵¹ *ibid.*

⁵² *ibid.*

⁵³ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 594.

⁵⁴ D. Robinson, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁵ N. Simsolo, *op. cit.*, p. 45.

d'«éviter que notre jeunesse ne soit influencée par ses films dégradants»⁵⁶. En septembre de la même année, des anciens combattants catholiques formulent la même requête.

Alors que débutent en même temps la Guerre froide et la « chasse aux sorcières », Chaplin continue d'afficher ses convictions. En novembre 1947, il n'hésite pas à demander à Picasso d'organiser une manifestation devant l'ambassade américaine à Paris pour protester contre l'expulsion du sol américain d'Hanns Eisler, compositeur réfugié de l'Allemagne nazie et considéré comme communiste⁵⁷. Au début des années 40, Chaplin a déjà participé à diverses manifestations de soutien à l'URSS. Son intervention publique la plus célèbre est un discours au Madison Square Garden, en juillet 1942, en faveur de l'ouverture d'un second front en Europe⁵⁸ ; la confusion est aussitôt faite entre l'homme qui estime que la démocratie est menacée si l'on ne vient pas prêter main forte à la Russie, et le communiste convaincu⁵⁹.

Pas étonnant donc que Chaplin soit une cible privilégiée de la Commission des activités anti-américaines, dès sa création à la fin des années 30⁶⁰. « [...] tout au long des années 40, quand débute la chasse aux sorcières, l'Amérique accable Chaplin avec la même ferveur qu'elle avait mis jadis à l'idolâtrer »⁶¹. À l'époque où il termine de travailler sur *Monsieur Verdoux*, le réalisateur reçoit une assignation à comparaître devant la Commission des activités anti-américaines à Washington. On tarde à lui fournir une date et il explique par courrier combien cette situation coûte à sa société ; il en profite pour affirmer qu'il n'est pas communiste et n'a jamais été membre d'aucun parti politique. Ce sur quoi on lui répond avec courtoisie que sa comparution ne sera pas nécessaire⁶².

Le harcèlement continue pourtant lorsqu'en 1952, Chaplin, désireux d'aller présenter *Les Feux de la rampe* à Londres, doit subir un interrogatoire de plusieurs heures sur ses sympathies politiques et sa vie privée afin d'obtenir un permis de retour⁶³. Une fois le visa accordé, il s'embarque pour l'Europe. Mais après deux jours en mer, le réalisateur, qui voyage avec sa famille, apprend que les services d'Immigration sont revenus sur leur décision et que « l'Attorney General des États-Unis a ouvert une enquête pour déterminer si “sa turpitude morale et ses affinités politiques” permettent

⁵⁶ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ J. Larcher, *op. cit.*, p. 77-78.

⁵⁸ Ce discours est reproduit dans l'ouvrage dirigé par J. Magny, *op. cit.*, p. 130-133.

⁵⁹ Par ailleurs, Chaplin souligne qu'il s'est attiré « tous ces ennuis » en « rendant service [au gouvernement américain] » car sa première intervention pour la Russie s'est faite à sa demande (il a accepté de remplacer au pied levé l'ambassadeur américain à Moscou qui devait prendre la parole lors d'une manifestation en faveur du secours de guerre à la Russie mais qui était souffrant). Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 642.

⁶⁰ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ J. Larcher, *op. cit.*, p. 73.

⁶² Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 624-625.

⁶³ *ibid.*, p. 640-642.

d'envisager son retour aux USA. Il faut pour cela entendre l'intéressé. Ordre a été donné aux services d'Immigration de l'intercepter à cette fin dès qu'il se présentera aux frontières »⁶⁴.

Un tel scénario ne se produira pas : *Les Feux de la rampe* connaît un immense succès, sauf en Amérique où il est boycotté⁶⁵, et Chaplin décide de ne plus jamais retourner vivre ou travailler sur le sol américain. Il l'exprime dans un communiqué de presse en avril 1953⁶⁶. Avec sa femme et ses enfants, il s'installe dans un manoir suisse où il restera jusqu'à la fin de sa vie, en décembre 1977. Ce pays n'est sans doute pas choisi par hasard : Chaplin, qui aura eu pendant toute sa carrière des problèmes avec le fisc américain⁶⁷, est également soucieux de retrouver la paix dans un pays neutre. En 1954, Oona renonce même à la nationalité américaine et rend son passeport.

Chaplin réalisera deux derniers films, dont le premier est le plus marquant puisqu'il cristallise toute sa rancœur à l'égard des institutions américaines et de l'hypocrisie qu'il y voit. *Un Roi à New York* (1957), tourné à Londres, raconte l'histoire d'un monarque européen déchu, Shahdov, qui s'exile aux États-Unis. C'est Chaplin qui interprète ce personnage et ses paroles, lorsqu'il est accueilli par des journalistes à son arrivée sur le sol américain, sont particulièrement ironiques : « Je suis profondément ému par cette chaleureuse et sincère hospitalité. Cette nation au grand cœur a déjà montré sa noble générosité envers ceux qui viennent chercher refuge contre la tyrannie ». Le reste du film est bien sûr une antithèse de ces propos.

À travers les réactions de Shahdov, Chaplin tire à boulets rouges sur la culture de masse américaine (publicité, télévision mais aussi cinéma) et sur une société qu'il présente comme violente, bruyante et vulgaire. Pourtant, victime de problèmes d'argent, le souverain européen accepte de rentrer dans le moule, tourne un spot publicitaire ridicule et se prête même au jeu de la chirurgie esthétique.

Il fait également la connaissance de Rupert, un étonnant gamin de 10 ans aux opinions politiques aiguisées et qui lit Marx. Shahdov lui demande s'il est communiste ; Rupert répond : « Faut-il être communiste pour lire Karl Marx ? » Le roi lui demande alors ce qu'il est, s'il n'est pas communiste, et Rupert déclare : « Rien »⁶⁸. C'est bien ce qu'on a reproché à Chaplin toute sa

⁶⁴ J. Magny, « Chaplin et l'Amérique », *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 653.

⁶⁶ Voir D. Robinson, *op. cit.*, p. 101, pour le texte de ce communiqué.

⁶⁷ Chaplin explique par exemple : « Le fisc américain voulait m'imposer sur tout ce que m'avait rapporté [*Les Feux de la rampe*] en Europe jusqu'en 1955, prétendant que j'étais toujours résident en Amérique bien qu'on m'eût interdit l'accès du territoire des États-Unis ». Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 675.

⁶⁸ Plus tard et de la même manière, Bob Dylan affirme, dans *No Direction Home* de Martin Scorsese (2005), que ce n'est pas parce qu'on défend les opprimés qu'on fait de la politique. Au début des années 60, Dylan avait plaidé en faveur des droits civiques des Noirs et avait également été taxé de communisme.

vie : ne pas prouver qu'il n'était pas communiste en se déclarant adepte d'une autre idéologie, d'un autre parti. Le garçon, d'ailleurs interprété par son fils aîné Michael, est bel et bien le porte-parole du cinéaste puisqu'il s'indigne en outre du comportement des autorités américaines et de l'absence de liberté des citoyens de ce pays.

Rupert sait de quoi il parle : ses parents sont assignés à comparaître devant la Commission des activités anti-américaines. Mais le père, refusant de dénoncer qui que ce soit, est inculpé pour outrage au Congrès. Le petit garçon n'a d'autre solution que de dénoncer d'autres personnes pour faire sortir ses parents de prison, ce qu'il vit comme un véritable drame. Ce ne sont pas les paroles du directeur de son école, qui le félicite et le qualifie de « héros » et de « vrai patriote », qui vont lui redonner le sourire. Le plan final montre un Shakhov content de lui, qui repart dans son pays après s'être rempli les poches sans jamais se soucier de l'éthique⁶⁹, et laisse derrière lui un petit Américain désespéré qui a perdu toutes ses illusions.

Critique féroce du maccarthysme, *Un Roi à New York* ne sera projeté aux États-Unis qu'en 1976 ; Chaplin avait d'ailleurs exclu les journalistes américains de l'avant-première parisienne. Ce n'est donc pas parce que le cinéaste vit et travaille en Europe que ses différends avec l'Amérique s'atténuent. Il est à ce point détesté dans son pays d'adoption qu'entre 1958 et 1972, on retire son étoile du *Walk of Fame* de Los Angeles. En 1972, il reçoit tout de même un Oscar d'honneur à Hollywood, qu'il acceptera d'aller chercher avec beaucoup d'émotion, mais cette réconciliation particulièrement tardive achève de prouver que les relations entre Chaplin et les États-Unis ont souvent été tendues et paradoxales.

Conclusion

Dans ses choix artistiques comme dans sa vie d'homme, Chaplin se sera illustré en allant systématiquement à contre-courant. Il résume très bien lui-même cet état de fait et ses conséquences lorsqu'il écrit : « Des amis m'ont demandé comment j'en suis arrivé à m'attirer une pareille hostilité des Américains. Mon grand péché fut, et est toujours, d'être un non-conformiste »⁷⁰. Accueilli à bras ouverts puis chassé, éternel étranger en Amérique comme en Suisse, Chaplin a payé cher ses prises de position.

Car dès le début des années 30, les spectateurs comme les critiques, influencés par tous les articles plus ou moins fiables sur la vie privée de Chaplin, ont tendance à faire l'amalgame entre le personnage public et l'artiste, et les relations passionnelles du cinéaste avec sa terre d'adoption

⁶⁹ Peut-être cette image est-elle doublement symbolique et ironique : Chaplin pourrait faire preuve ici d'autodérision en montrant la façon dont certains Américains ont interprété son exil en Suisse.

⁷⁰ Ch. Chaplin, *op. cit.*, p. 652.

expliquent à elles seules que certains de ses films marquants n'aient pas été forcément bien reçus et qu'il ait fallu des années pour qu'ils soient appréciés à leur juste valeur. Michel Chion évoque même un « phénomène Chaplin »⁷¹, ce qui montre à quel point l'homme et le réalisateur étaient indissociables. Il est vrai qu'il est difficile d'étudier des films sans prendre en compte la vie de leur auteur ; dans le cas de Chaplin, il est impossible de ne pas faire le lien entre sa position excentrée au sein de la nation américaine et la teneur de sa filmographie.

Cinéaste en marge, il est sans doute celui qui a à la fois suscité le plus d'admiration de la part du public et qui a été le plus diffamé et le plus haï ensuite, preuve que le rêve américain pouvait vite se transformer en cauchemar dans les États-Unis des années 40 et 50. Dans le numéro spécial « Cinéma américain » des *Cahiers du cinéma* paru en 1964, Jean-Luc Godard rend hommage au génie et au caractère unique de Chaplin :

Il est au-dessus de tout éloge puisque c'est le plus grand. [...] De l'invention du plan-séquence dans *Charlot boxeur* à celui du cinéma-vérité dans le discours final du *Dictateur*, Charles Spencer Chaplin, tout en restant en marge de tout le cinéma, a finalement rempli cette marge de plus de choses [...] que tous les cinéastes réunis le reste du cahier. [...] Et quel plus bel hommage [...] rendre à un artiste de cinéma que de citer ce mot de Rossellini après la vision d'*Un Roi à New York* : « C'est le film d'un homme libre »⁷².

Sources

Charles CHAPLIN, *Histoire de ma vie*, Paris, [Robert Laffont] Le Livre de Poche, [1964] 1966.

Michel CHION, *Les Lumières de la ville, Charles Chaplin : étude critique*, Paris, Nathan, 1994.

Edgardo COZARINSKY et Jérôme DE MISSOLZ, *Limelight, A king in New York*, CNC Images de la Culture, 2002 et 2003 (DVD documentaire).

Bernard EISENSCHITZ, Serge TOUBIANA et Philippe TRUFFAULT, *Modern Times, The Great Dictator, Monsieur Verdoux*, CNC Images de la Culture, 2003 (DVD documentaire).

Mariange LAPEYSSONNIE, *Charlot prend la parole aux mots*, Lyon, Aléas, 2008.

Jérôme LARCHER, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma / Le Monde, 2007.

Joël MAGNY (dir.), *Chaplin aujourd'hui*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2003.

⁷¹ M. Chion, *op. cit.*, p. 106.

⁷² N. Simsolo, *op. cit.*, p. 47-48.

David ROBINSON, *Charlot : entre rire et larmes*, Paris, Gallimard, 1995.
Felice ZENONI, *Charlie Chaplin, les années suisses*, CNC Images de la Culture, 2002 (DVD documentaire).

Annexe : Extrait de la « Déclaration de guerre à Hollywood » de Chaplin⁷³

« Je suis décidé à déclarer la guerre une fois pour toutes à Hollywood et à ses habitants. Je n'aime pas les gens qui grognent, je les trouve pleins de suffisance et de futilité, mais puisque je n'ai plus aucune confiance dans Hollywood en général et dans le cinéma américain en particulier, je suis déterminé à le dire.

Vous savez quel accueil fut fait à mon dernier film, *Monsieur Verdoux*, dans certains cinémas américains et en particulier à New York. Vous savez que quelques aboyeurs me traitèrent de "communiste" et d'"anti-américain".

Ceci, tout simplement parce que je ne veux pas penser comme tout le monde ; parce que les manitous d'Hollywood considèrent qu'ils peuvent se débarrasser de n'importe qui. [...]

Je le dis nettement : moi, Charles Chaplin, je déclare qu'Hollywood agonise. Hollywood n'a plus rien à voir avec le cinéma, qui est supposé être un art : le travail y consiste seulement à débiter des kilomètres et des kilomètres de pellicule.

Je puis ajouter que, dans cette ville, il est impossible à quiconque d'obtenir un succès cinématographique s'il refuse de conformer sa conduite à celle de tous les autres, s'il se présente comme un pionnier qui ose défier les règles établies par le *big business* du film. [...]

Je quitterai sans doute les États-Unis avant longtemps, quoiqu'ils m'aient procuré tant de satisfactions morales et matérielles. Et dans le pays où j'irai finir ma vie, j'essaierai de me rappeler que je suis un homme comme les autres et que j'ai droit, par conséquent, au même respect que les autres hommes. »

⁷³ Texte publié dans *Reynolds News* en 1947 et reproduit dans l'ouvrage dirigé par J. Magny, *op. cit.*, p. 133-134.