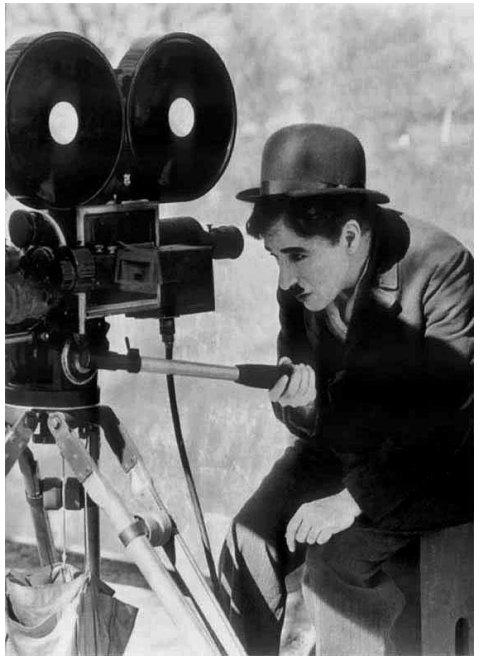
Introduction à l’histoire du cinéma

Séance du 11 octobre 2023

Charlie Chaplin jusqu’au *Dictateur*



Prof. Alain Boillat

Fiche à disposition des participant-e-s du cours public (sélection de certains slides du cours)

UNIL | Université de Lausanne + cinémathèque suisse

La collaboration

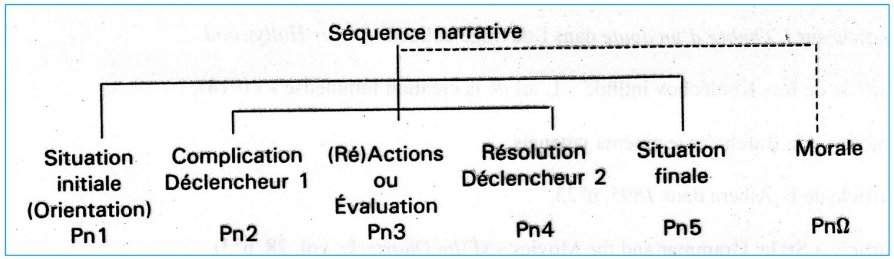
Rappel: attraction vs intégration narrative

« Le “cinéma des attractions”, c’est celui qui joue la monstration plutôt que la narration, la présentation plutôt que la représentation, la temporalité ponctuelle (hic et nunc) plutôt que l’organisation dans la durée, l’interpellation directe du spectateur plutôt que sa suspension et son conditionnement au suivi d’une diégèse, l’exhibition accrocheuse de ses propres moyens de figuration plutôt que l’effacement en vue d’une transparence de l’action racontée […], la recherche de l’événementialité visuelle “ pure” par les formes les plus franches, etc. »

Philippe Dubois, « La ligne générale (des machines à l’image) », in F. Beau, Ph. Dubois et G. Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris, Bruxelles, De Boeck. 1998, p. 84.

Structure et constituants d’un récit

Selon Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984



Dimension « chrono-logique »

1. Succession d’événements
2. Unité thématique
3. Transformation des prédicats du sujet
4. Intégration dans un tout
5. Causalité narrative
6. Evaluation finale

Premières manifestations d’un rôle structurant du récit au cinéma: la linéarisation favorisée par les récits de la Vie et de la Passion du christ.

Intégration narrative: toutes les parties du film sont rapportées sur le plan de la chronologie et de la causalité à un tout, le récit filmique. Rôle décisif du **montage**.

Le montage: manipuler le temps et l'espace

Les possibilités ouvertes par l'alternance développée notamment par Griffith

Films uniponctuels des premiers temps: vues Lumière, films à trucs de Méliès comme *L'Homme à la tête de caoutchouc* ou *Le Mélomane,…* Degré de narrativité variable, mais dépendant uniquement du profilmique (important dans *L'Arroseur arrosé* par ex.)

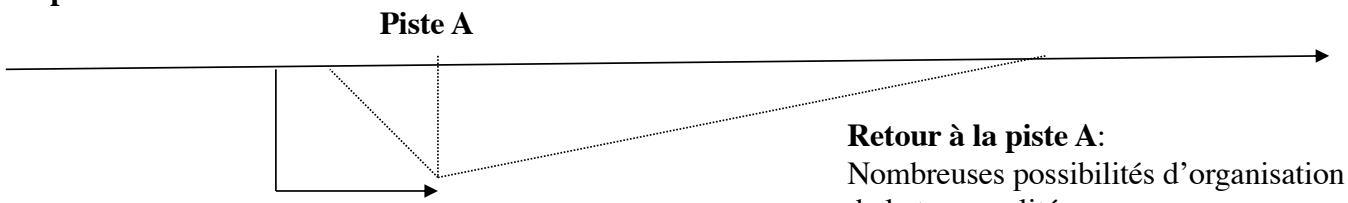
Ex: *Le Voyage dans la lune (*1902); *La Naissance, la Vie et la Mort du Christ* (1906)

Succession des événements diégétiques / juxtaposition des « tableaux »
(degrés variables d'autonomisation du plan / de vectorisation)

Les films mis en scène par Charles Chaplin dès 1915 demeurent partiellement tributaires d'une esthétique des premiers temps (tendance à une conception centripète du plan, prédominance des plans d'ensemble sur le découpage)

Intolérance (1916)

Principe de l'alternance



Retour à la piste A:
Nombreuses possibilités d'organisation de la temporalité
(ellipse, flash-back, simultanéité, etc.)

Ex.: *Lonedale Operator (D.W. Griffith,* 1911)

Ernst Lubitsch (1892-1947)

Acteur pour le studio Bioscop à Berlin dès 1913. Dès 1914, devient aussi scénariste de comédies.
Dès 1916, réalise ses premiers films: *Die Augen der Mumie Ma* (1918); *Die Austernprinzessin* (1919); drames historiques au retentissement international (*Madame Du Barry*, 1919; *Anna Boleyn*, 1920).
Carrière américaine débute aux Etats-Unis (*The Marriage Circle/Comédiennes*, 1924), sur l'invitation de Mary Pickford; en 1935, déchu de sa nationalité allemande par le régime nazi, naturalisé américain, devient directeur des productions de la Paramount.
« Lubitsch touch »: sophistication, précision dans la maîtrise du rythme narratif, suggestion d'une dimension érotique, satire.
Ex: *Design for a Living* (*Sérénade à trois*, 1933); *Angel* (1937); *Ninotchka* (1939); *To Be or Not to Be* (*Jeux dangereux*, 1942);…

« Héritant de l'érotomanie des premiers personnages incarnés par le jeune Lubitsch, toutes ces femmes détournent les enjeux sociaux, politique ou familiaux pour faire triompher le désir, et faire éclore des images sacrilèges. […] Ces héroïnes sont volontiers danseuses […], et leurs corps en mouvement s'accommodent admirablement du langage visuel du cinéma muet. Cette dynamique va s'assagir progressivement lorsque Lubitsch, en compagnie de Kräly, émigrera à Hollywood. Il y devient un adepte du film « psychologique » et, parallèlement, son attention se porte sur le couple plutôt que sur la femme ».

N.T. Binh et C. Viviani, *Lubitsch*, Paris, Rivage, 1991, p. 82.

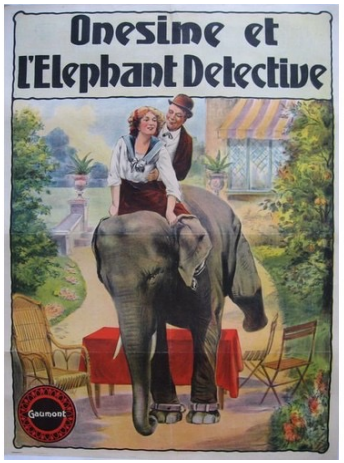
Die Puppe (1919), prologue

Le comique, un genre privilégié à l'époque du cinéma des premiers temps

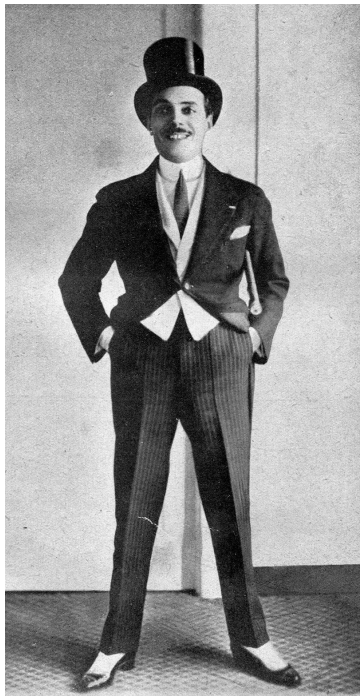
« **L'École comique française**

[…] le cinéma français privilégia à ses débuts deux formules comiques: entre 1905 et 1909, **la course-poursuite**; entre 1906 et 1914, **la série organisée autour d'un personnage typé** dont le nom figure toujours dans le titre et qui conserve sa personnalité en traversant des fictions diverses sans aucun autre lien de continuité. Parmi beaucoup d'autres, on vit naître chez Pathé « Boireau », « Rigadin » et « Max » [**Max Linder**], chez Gaumont « Roméo », « Calino » et « Onésime ».

V. Pinel, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p.40.



Les grands comiques de l'époque muette

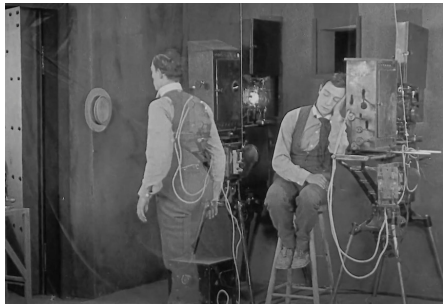


Max Linder, dès 1905 en France, 1916 aux Etats-Unis

Harold Lloyd, dès 1913, co-réalisateur dès 1917

Safety Last! (Monte là-dessus, Newmeyer et Taylor, 1923

Buster Keaton, débute en 1917 dans les films de Roscoe Arbuckle (« Fatty »), puis dès 1920 dans ses propres films (co-réalisateur)



Sherlock Jr. (1924)

Le Mécano de la « Général » (1926)

(Stan) Laurel et (Oliver) Hardy, débutent en 1914/1917, duo dès 1926, surtout période du parlant

Le burlesque

« Le film burlesque […] appartient à la grande famille du cinéma comique qui se donne pour fin de divertir le public en utilisant les armes du rire ou du sourire. […] le burlesque se nourrit **d'effets comiques inattendus et fulgurants** (gags), qui, subrepticement insérés dans le récit, créent **un univers absurde et irrationnel**. […] Le vocable burlesque vient de l'italien *burla* (« plaisanterie »). Ce terme est utilisé, dans son acception cinématographique, dès 1910 par les Américains qui l'empruntaient au vocabulaire du music-hall britannique. Les Américains emploient aussi le mot ***slapstick*** (« coup de bâton »), la bastonnade constitue avec la **chute corporelle** et l'envoi de **tartes à la crème** les matériaux emblématiques du genre. »

V. Pinel, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p.40).

Behind the Screen (*Charlot machiniste*, 1916)

Les « Keystone cops »
et Mack Sennett

« Il est vrai que pour notre regard non exercé, une comédie Keystone donne d'abord une impression confuse de vitesse vertigineuse, de courses, sauts, de gesticulations sauvages, mais que l'on regarde ces films plusieurs fois, en tentant de s'adapter à leur rythme, et [on constate que] le jeu des gestes […] forme un système de mime savant et précis, qui n'est pas si différent de celui d'un ballet classique. »

David Robinson, *Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 79.

1er film à la Keytsone, 1915,
Chaplin scénariste et réalisateur

1940

Dernier film: *La Comtesse de Hong Kong*, 1967
Projet non abouti 1969-1977: *The Freak*

Chronologie de la vie/de l'œuvre de Charlie Chaplin (1889-1977)

Naissance et jeunesse à Londres de Charles Spenser Chaplin, parents acteurs de music-hall; déception professionnelle de la mère Hannah, alcoolisme, internement à l'asile psychiatrique; orphelinat avec son frère Sydney

Compagnie de vaudeville de Fred Karno (gags, pantomimes, cirque) dès 1908, tournée américaine dès 1911; il la quitte fin 1913; **costume du « tramp »** (vagabond, Charlot) dès son deuxième film [star: Mabel Normand], *Mabel Strange Predicament* (puis *Kid Auto Races at Venice*, sorti peu avant).

Engagement par la société Keystone dirigée par **Mack Sennett**, puis jusqu'à 1921 par différents compagnies successives (Essanay, Mutual et First National)

Shoulder Arms (Charlot soldat), 1918

Il cofonde la United Artists en 1919

The Kid (1921), premier long métrage

Les Temps modernes (1936), *Le Dictateur* (1940)

Années 1950: ressortie en salles de films muets, à commencer par *Goldrush* dans une version sonorisée (mais accès très limité à sa filmographie, dont il contrôle la diffusion)

Dans le cadre de maccarthysme, son visa américain lui est retiré à l'issue d'un procès pour sympathie communiste; il s'installe en Suisse en 1952

Monsieur Verdoux (1947): premier long métrage dans lequel il joue le rôle principal sans être Charlot

La Comtesse de Hong-Kong (1967): son dernier film, le seul à avoir été tourné en couleurs.

A Woman of Paris (*L'Opinion publique*, 1923)

Mélodrame, sans présence du burlesque
Seul film de la filmographie de Chaplin dans lequel il ne joue pas (ou du moins pas de manière reconnaissable)
Premier film réalisé par Chaplin sans Charlot
Réalisation sans scénario
Avec Adolphe Menjou et Edna Purviance (actrice dont c'est la 35ème collaboration avec Chaplin, dès *A Night Out*, 1915)

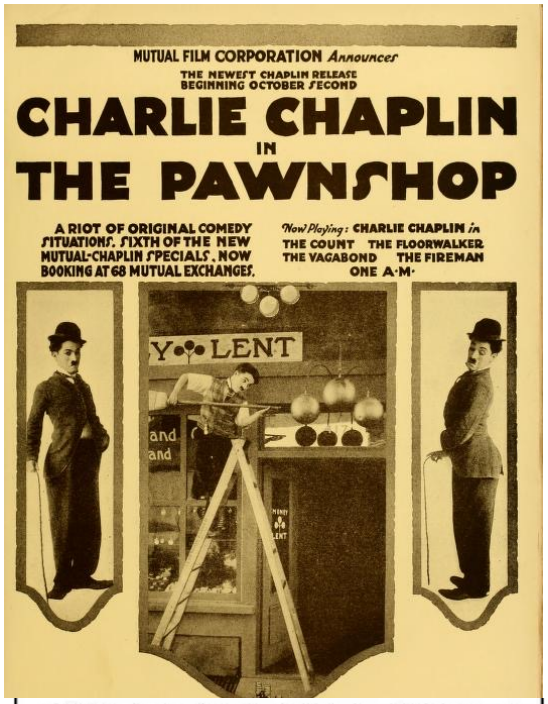
« Chez Chaplin, la comédie s'était toujours appuyée sur l'image suggérée, la métaphore et la similitude […]. Menjou a décrit comment Chaplin avait élargi la portée du symbolisme de l'image pour s'adapter aux besoins du drame. […]
Peu de films ont joui d'un accueil aussi enthousiaste dans la presse. […] Comme l'ont souligné la plupart des critiques, il n'y avait rien de très original dans l'intrigue, mais le public de l'époque fut saisi par la nouveauté des personnages qui n'observaient aucune règle du drame cinématographique. L'héroïne n'est pas meilleure qu'elle devait être; le méchant était aimable, charmant, généreux et attentif; le héros était un faible dominé par sa mère et toute la tragédie provenait de la stupidité et de l'égoïsme des parents […]. Il est difficile d'évaluer la surprise que provoquèrent la nouvelle méthode de narration de Chaplin, son nouveau jeu et la sophistication des moyens expressifs de la pantomime, tant ces innovations allaient rapidement être assimilées dans la pratique courante du métier de cinéaste. […] **En inaugurant un nouveau genre de comédie de mœurs, *L'Opinion public* ouvrait la voie à Ernst Lubitsch**. »

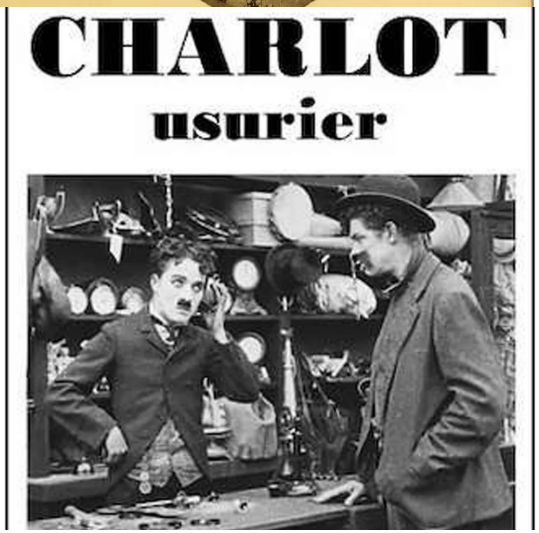
David Robinson, *Chaplin, sa vie, son art*, Paris, Ramsay, 1987 [1985], p. 208 et 211.

« Les plans vont désormais s'insérer dans le récit à l'exacte mesure de leur nécessité. Chaplin n'use jamais – ou presque – de la prise de vue mobile. Aucune place pour le superflu. […] Plus encore que dans les films de Charlot où le personnage impose une certaine insistance, ce qui frappe dans *L'Opinion publique*, c'est, en dépit de la brièveté de ces plans, l'éloquence, la précision de leur portée psychologique. On en a un exemple-type avec l'image de la famille qui passe sous les fenêtres de l'appartement, quand Marie reproche à son amant leur célibat. Un plan très bref ; et tout est dit avec une cruauté impitoyable.

Toute cette partie du film ne répond à rien de ce que l'on pourrait appeler une action ; elle ne vise qu'à révéler des caractères, par des notations précises, exactes, d'une finesse psychologique qui doit aussi beaucoup au jeu des interprètes. […] Toutes les scènes dans l'appartement de Pierre Revel [Adolphe Menjou] sont menées avec un tact, avec une légèreté qui enchantent et toujours par le biais du raccourci suggestif. »

Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Paris, Séguier, 1988, p. 283-384.





Un monde d'objets

Un environnement égocentré de manière régressive

« [U]n trait fondateur de la personnalité de Chaplin à l'écran: « la subordination du reste de l'univers à ses besoins purement personnels ».

David Robinson, *Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 78 (citation de Walter Kerr, *The Silence Clowns*, 1975)

« Le personnage de Charlot a suivi, des premières bandes de la Keystone à La *Ruée vers l'or* et au *Cirque,* une évolution qu'il faut bien qualifier de morale et de psychologique. Le premier Charlot est un être plutôt méchant distribuant force coup de pieds à ses protagonistes dès que ceux-ci ne sont pas en position de les lui rendre. […] Peu à peu, le personnage « s'améliore », mais il restera encore et longtemps équivoque. […] C'est ainsi que dans *La Ruée vers l'or*, Charlot est devenu entièrement bon. Ses mésaventures ne tombent jamais sous le coup d'une condamnation morale, toutes au contraire en font une victime, provoquent même parfois plus que de la sympathie: de la pitié. Charlot est arrivé là au terme de son évolution, dont on peut d'ailleurs estimer qu'elle ne représente pas le meilleur de son œuvre. »

André Bazin, « Landru, Charlot, Monsieur Verdoux », *DOC*, n.6, 1948, repris dans Hervé Joubert-Laurencin (éd.), *Ecrits complets*, Paris, Macula, 2018, p. 401.

In the Park (*Charlot dans le Parc*, Essanay, 1915)

La carrière de Chaplin en fonction des compagnies

- **1914** Keystone. Salaire de 150 $ par semaine.

- **1915** Essanay, dès *His New Job/Charlot débute.* A partir de cette période, il met en scène tous ses films. Il exige de travailler les rushes sur des tirages positifs. 1250 $ par semaine.

- **1916-17** Mutual, contrat pour 12 films. 10'000 $ par semaine + 150'000 $ à signature du contrat. « Personne au monde, sinon un roi ou un empereur, n'avait gagné seulement la moitié de ce salaire » (Robinson, p. 116). Participation financière à la société Lone Star Studio.

- **1918** First National (fondée en 1917 par des distributeurs): 125'000 $ par film de 2 bobines; indépendance de Chaplin à la réalisation. Tournage à deux caméras, avec second négatif. Construction d'un nouveau studio.

- Dès février **1919**: United Artists : société de distribution/production fondée par Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford et D.W. Griffith. Premier film de Chaplin pour cette compagnie: *A Woman of Paris* (1923)

- Après *Le Dictateur* (1940): quatre films jusqu'en 1967 (*La Comtesse de Hong-Kong*)

Un personnage qui veut s'imposer à l'image (*Kid Auto Races at Venice*, 1914)

« Si on peut supposer que l'interprétation symbolique donnée par Chaplin et son staff publicitaire sur le personnage du Vagabond est née après coup, certains traits n'en étaient pas moins évidents dès le départ: le chapeau melon, la canne, le nœud papillon et la moustache taillée de près indiquaient une prétention courageuse mais inefficace à la dignité de la petite bourgeoisie ».
David Robinson, *Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 82.

Between Showers (1914)

« Vous verrez que vous penserez à […] un procédé de fabrication industrielle. Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire.

[…]

Du mécanique plaqué sur du vivant »

Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : PUF, 1972, p. 26/29.

Le Cirque (1928)

Le récit (ou l'action) procède du lieu (d'un décor à deux étages)

« Mr Chaplin se fichait complètement du chef de rayon en tant que type – il s'intéressait uniquement aux possibilités qu'offrait l'escalator pour créer les incidents les plus drôles ».

Terry Ramsaye cité par Robinson, p. 121.

Charlot chef de rayon
(*The Floorwalker*, Mutual, 1916)

Jusqu'aux *Lumières de la ville* (1931), Chaplin est dans l'ensemble resté fidèle à [s]a méthode […], travaillant presque sans script et construisant ses histoires au fil des tournages, au gré des improvisations et des répétitions filmées, véritables brouillons vivants. Cette place de l'improvisation dans le processus de création ne doit pourtant pas occulter le rôle de la réflexion, de la discussion et de l'écriture, ni nous conduire à une interprétation spontanéiste de l'art du cinéaste.

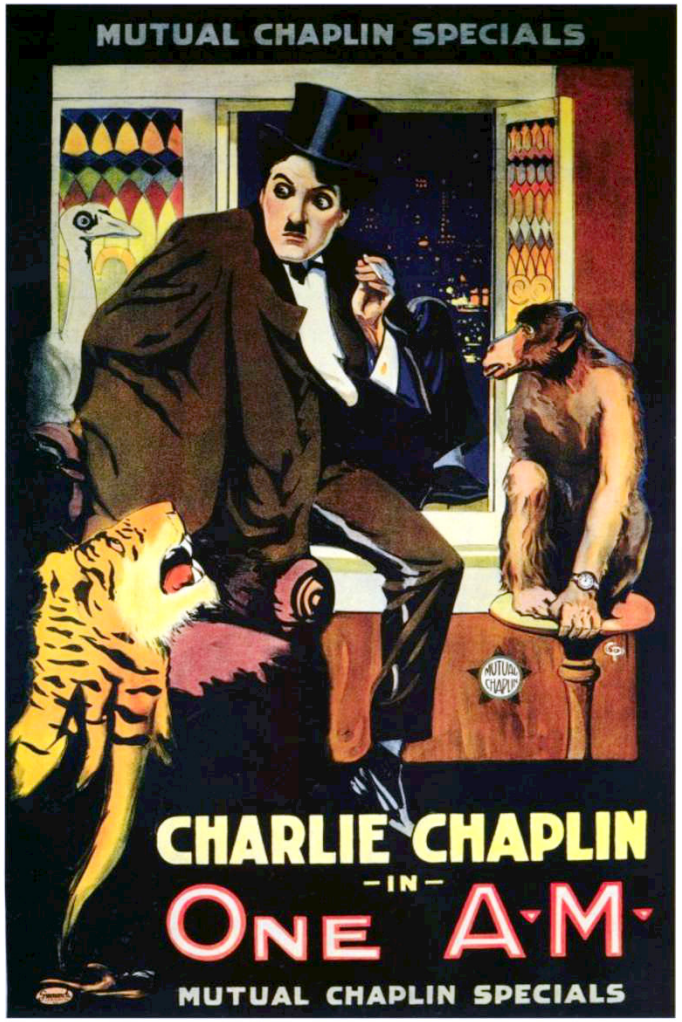
Grâce aux archives mises à disposition par la famille Chaplin, David Robinson a pu rendre compte des phases préparatoires de plusieurs films […]. Il y apparaît que si l'improvisation reste jusqu'aux parlants une technique de base, les scénarios, même de courts métrages, étaient beaucoup plus préparés qu'on pense. On peut même dire que dès la Keystone, une certaine recherche scénaristique fut la marque distinctive des comédies réalisées par Chaplin lui-même, par comparaison avec le slapstick à la fois plus stéréotypé et aléatoire de Mack Sennett […]

Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Paris : Cerf, 1999, p.66 et 69

Work (*Charlot apprenti*, 1915)
Coïncidence des frontières diégétiques avec celles du cadre

Espace du travail	Espace intermédiaire du hall	Cuisine: espace prohibé de l'intimité bourgeoise

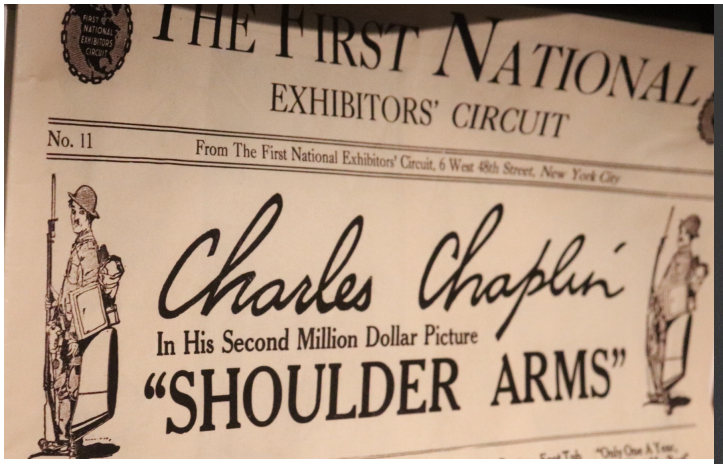
Sons virtuels (inaudibles mais postulés dans la diégèse)

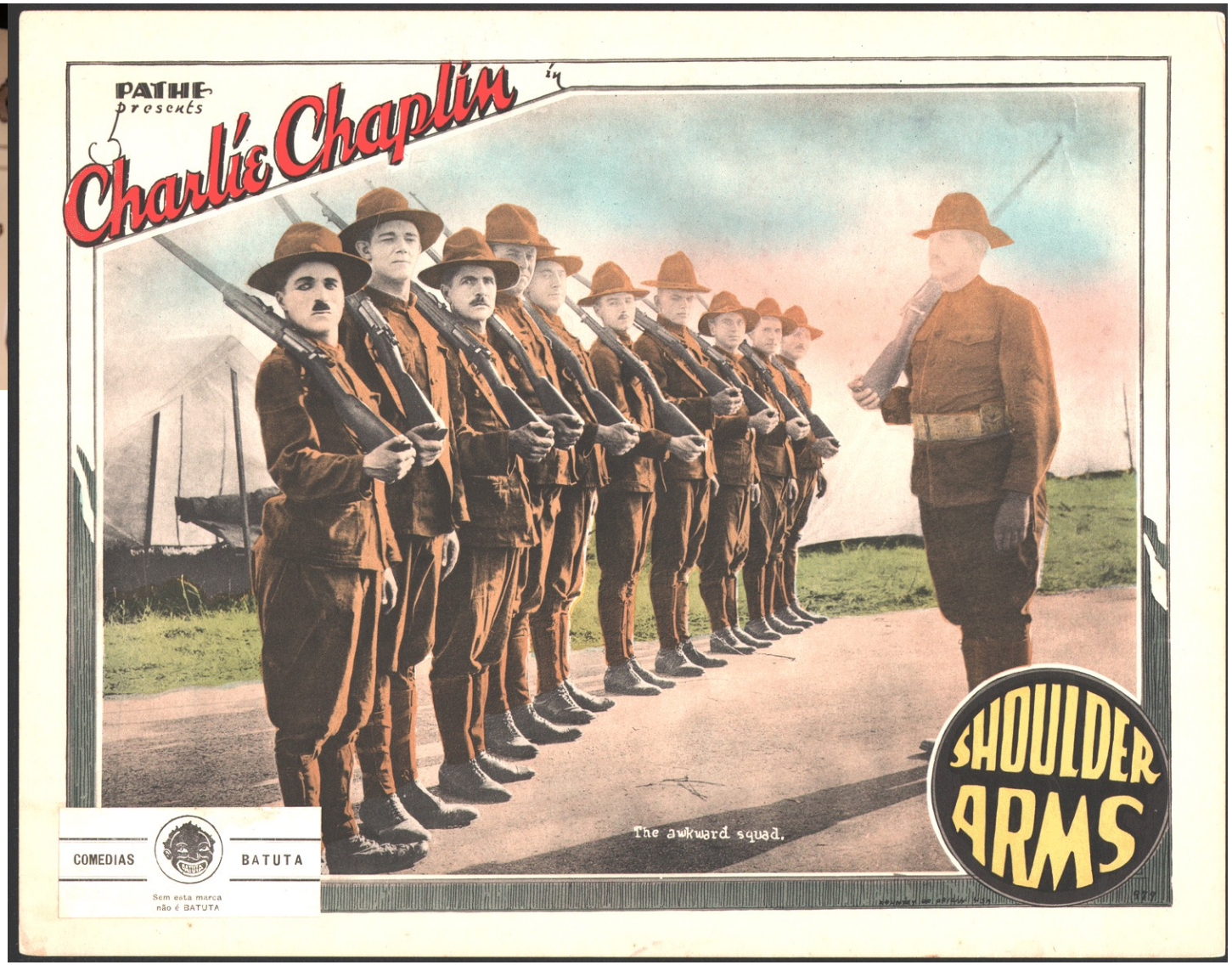


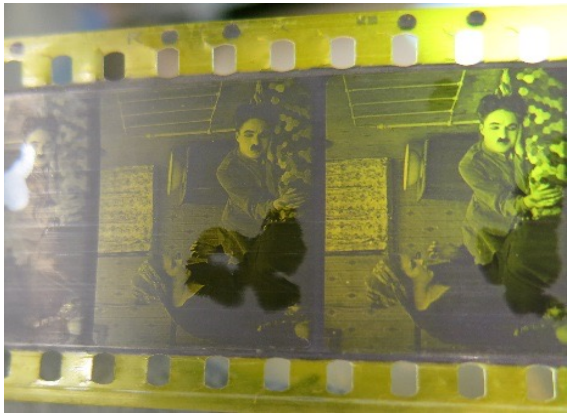
One A.M. (*Charlot rentre tard*), Mutual, 1917

« *Charlot rentre tard* […] était une démonstration de virtuosité si audacieuse qu'après coup Chaplin confia à ses collaborateurs : "Encore un comme ça et au revoir Charlot". C'est un numéro d'acteur en solo, joué presque tout au long des deux bobines dans un décor unique. Le costume de vagabond a fait place à un élégant costume du soir, avec chapeau du soir et cape. […] Les batailles qui suivent, où les adversaires sont les meubles d'une maison élégamment et surabondamment décorée, se transforment en un cauchemar comique, une série de variations avec un crescendo magnifiquement structuré. Les archives de ce film nous montrent la peine que prend Chaplin pour jouer telle scène apparemment très simple, comme une glissade sur un tapis, et la quantité de prises parfois nécessaires pour obtenir celle qui sera parfaite »

David Robinson, *Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 124


THE FIRST NATIONAL
EXHIBITORS' CIRCUIT
No. 11
From The First National Exhibitors' Circuit, 6 West 48th Street, New York City
Charles Chaplin
In His Second Million Dollar Picture
"SHOULDER ARMS"


PATHE presents
Charlie Chaplin in
SHOULDER ARMS
The awkward squad.
COMEDIAS
BATUTA
Sem esta marca não é BATUTA



Copie de *Shoulder Arms*, Cinémathèque suisse

Version muette avec des cartons en français et en allemand (légèrement teintés rose)

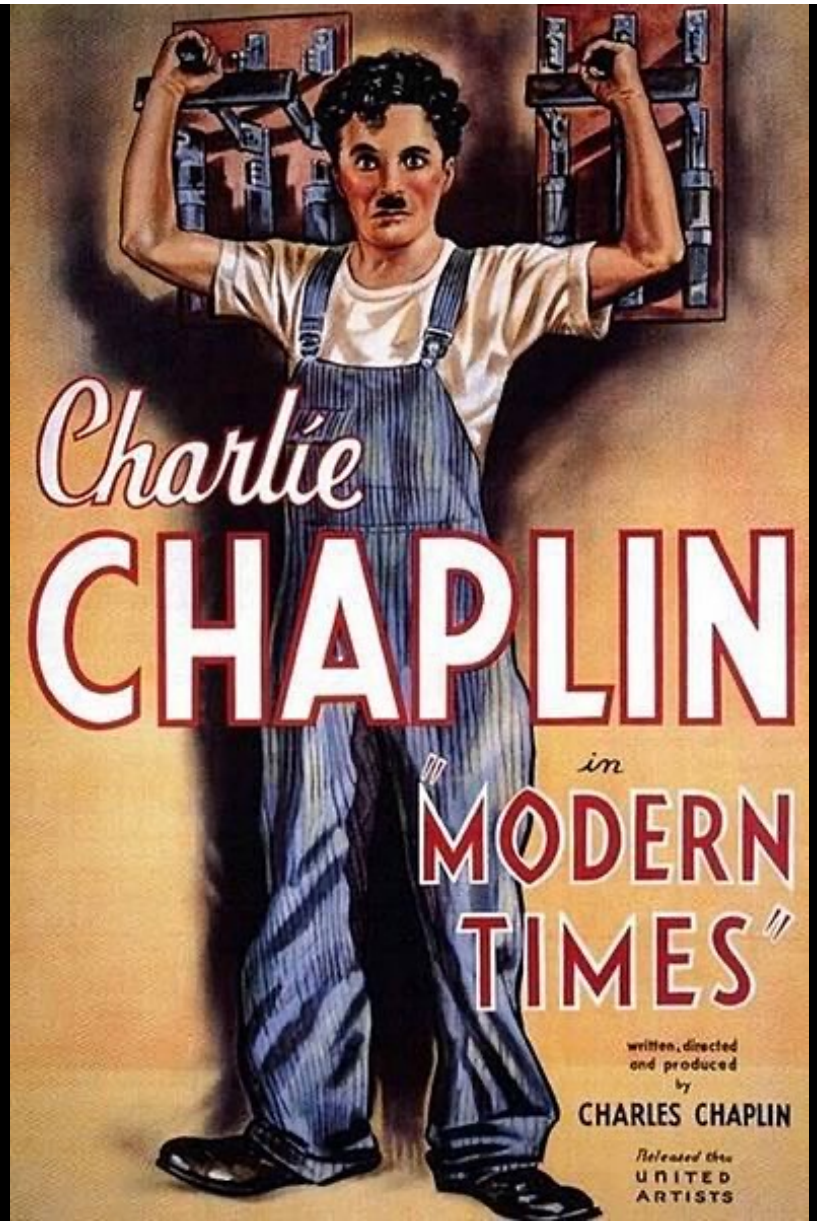
35mm, nitrate, avec des teintages, (2 sortes de jaune et un bleu) et quelques plans en noir et blanc sur pellicule safety

Cadrage

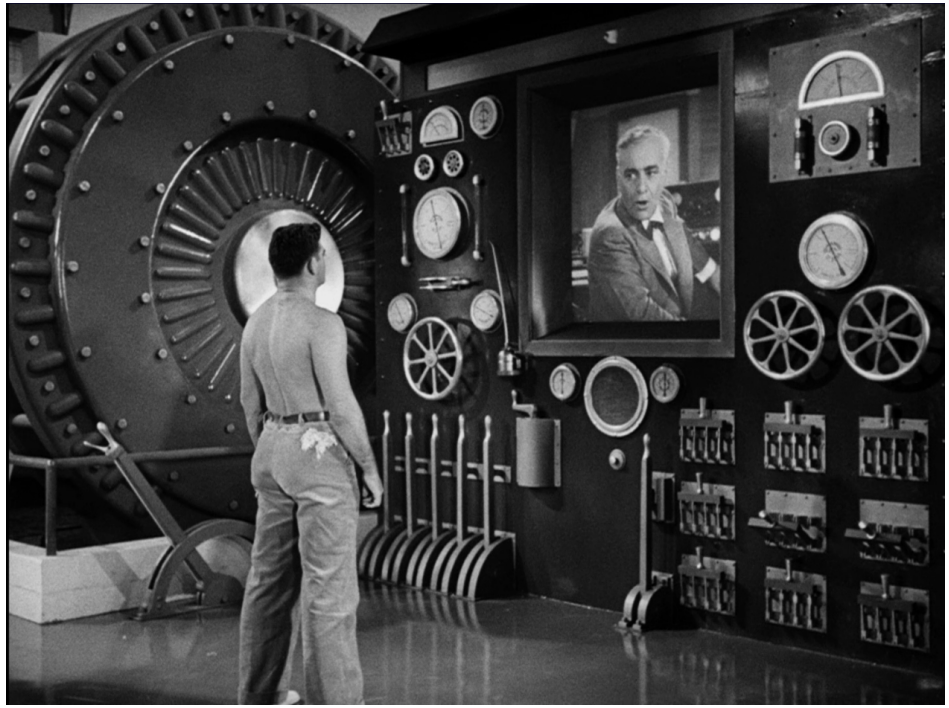
Montage

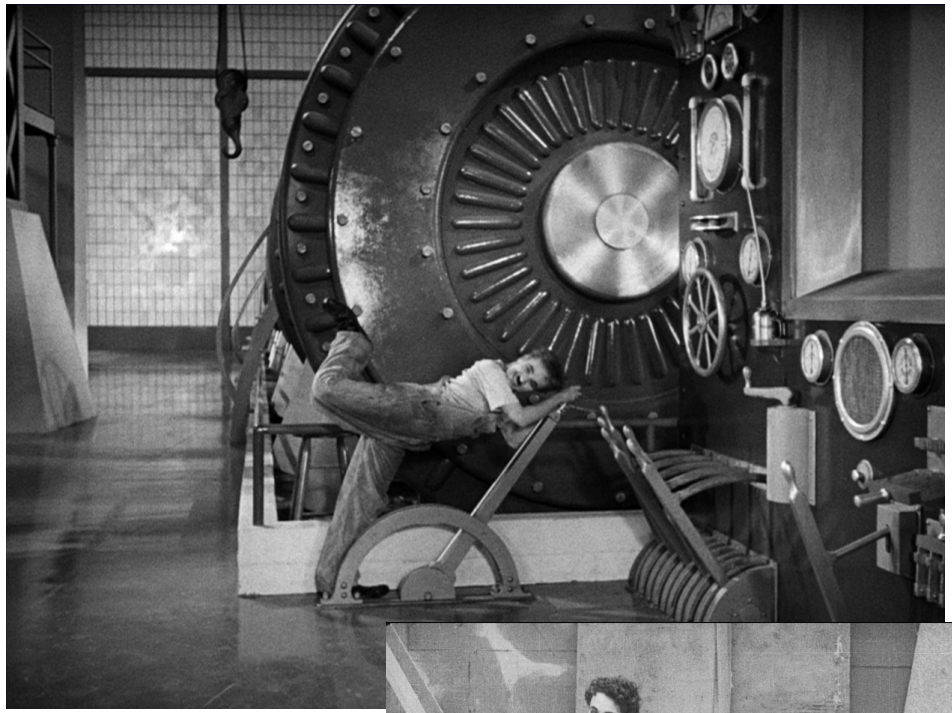
Chaplin et le « parlant »

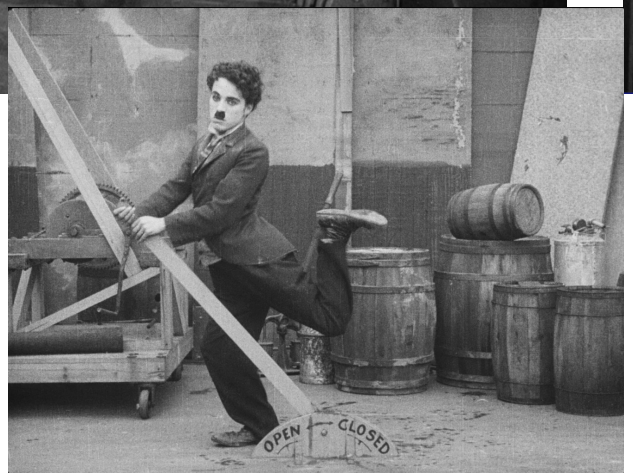
→ séance du 29 novembre



Joker (Todd Philips, 2019)



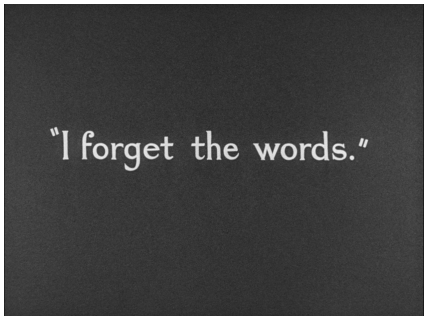


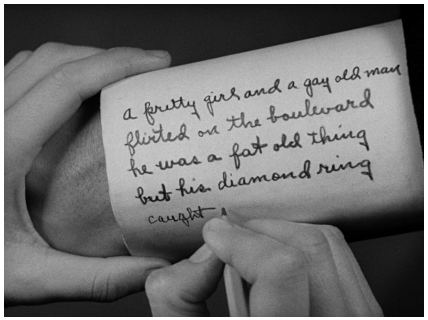


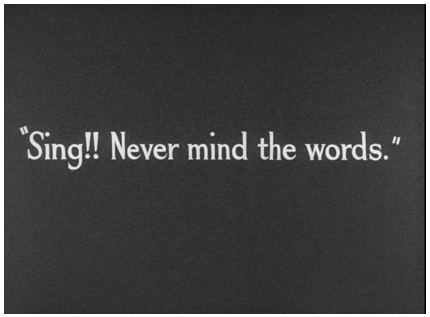
Behind the Screen
(*Charlot fait du ciné*, 1916)

Reprise dans *Modern Times* de nombreux motifs issus des films de Chaplin des années 1910, souvent sous une forme perfectionnée (Charlot en prison, faisant du patin à roulette dans un grand magasin en tant que veilleur de nuit, habitant d'une cabane délabrée, serveur dans un restaurant et confondant la porte d'entrée/sortie des cuisines, rêve du foyer, etc.)

KEEP OUT


"I forget the words."


a pretty girl and a gay old man
flirted on the boulevard
he was a fat old thing
but his diamond ring
caught


"Sing!! Never mind the words."

« *Le Dictateur* n'était possible, n'avait de sens, qu'autant que Chaplin était assuré que le mythe de Charlot avait plus de puissance, plus de réalité que celui d'Hitler, que leur ressemblance physique jouait à son bénéfice et que Charlot viderait sons sosie de son sang, n'en laisserait que la dépouille. »

(André Bazin, « *Limelight* ou la mort de Molière », *L'Observateur* 130, 1952, repris dans Hervé Joubert-Laurencin (éd.), *Écrits complets*, Paris, Macula, 2018, p. 1035.