

Élie FAURE (1873-1937)

“ Charlot ”

1922

Un document produit en version numérique
pour Les Classiques des sciences sociales

Dans le cadre de la collection : "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Site web : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Un document produit en version numérique réalisée
pour Les Classiques des sciences sociales
à partir de :

Élie Faure (1873-1937)

« Charlot » (1922)

Une édition électronique réalisée à partir du texte d'Élie Faure,
« Charlot », in *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*
(1921-1937), Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953,
pages 47 à 59.

Publié initialement en 1922 : « Charlot », in *L'Arbre d'Éden*, Crès.

Pour faciliter la lecture à l'écran, nous sautons régulièrement une ligne d'un
paragraphe au suivant quand l'édition originale va simplement à la ligne.

Polices de caractères utilisées :

Pour le texte : Times New Roman, 12 points.
Pour les notes : Times New Roman, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée le 4 mars 2003 à Chicoutimi, Québec.



“ Charlot ”

I

On parle toujours de rendre la vue aux aveugles. C'est malaisé. Et pourquoi faire, s'ils préfèrent ne point voir ? Ils n'ont pas encore aperçu ce qui est sous leurs yeux depuis des siècles et des siècles, alors que les voyants s'avouent fatigués de le voir. Comment, alors, apercevraient-ils cette œuvre qui s'ébauche à peine et que si peu devinent, même parmi les voyants ! Car voici un art nouveau, qui est celui du mouvement, c'est-à-dire du principe même de toutes les choses qui sont. Et le moins conventionnel de tous. Un immense orchestre visuel dont les sculpteurs de bas-reliefs indiens et les peintres du drame des lignes et des masses en action, Michel-Ange, Tintoret, Rubens, Delacroix, ont été les précurseurs. Quelque chose comme la peinture bougeant et se renouvelant sans cesse dans une symphonie visible où le rythme de la danse et les échanges mystérieux du poème musical rôdent, se rencontrent quelquefois et fusionnent un jour. Et la mécanique asservie pour soumettre au regard de l'homme l'univers des formes agissantes et le restituer dans un espace où la durée se précipite après l'avoir spiritualisé et ordonné dans son cœur. Un art nouveau, qui n'a rien à voir, en tout cas, avec le théâtre, qu'on a peut-être même eu tort, que j'ai sans doute eu tort moi-même de rattacher à la plastique. Un art nouveau, encore inorganique, et qui ne trouvera

son rythme propre que quand la société aura trouvé le sien. Pourquoi le définir ? Il est embryonnaire. Un art nouveau crée ses organes. Nous ne pouvons que l'aider à les dégager du chaos.

Un homme – un seul – l'a déjà tout à fait compris. Un seul homme en sait jouer comme d'un clavier à plusieurs plans où tous les éléments sentimentaux et psychologiques qui déterminent l'attitude et la forme des êtres, concourent à confier à la seule expression cinématographique le déroulement complexe de leur aventure intérieure. Il ne parle jamais. Il n'écrit jamais. Il n'explique jamais. Il n'a pas même besoin d'enfermer le geste éphémère dans le symbole stylisé de la mimique. Par lui, le drame humain possède un instrument expressif qu'on ne soupçonnait pas et qui sera, dans l'avenir, le plus puissant de tous. Un écran, où tombe un faisceau de lumière. Nos yeux en face. Et, derrière eux, le cœur. Il n'en faut pas plus pour faire sourdre de ce cœur une vague d'harmonies vierges, l'intelligence brusque de la nécessité de tout, de la monotonie grandiose et poétique des passions. Car il y a, sur cet écran, des formes qui agissent, des visages qui reflètent, un jeu enchevêtré et continu de valeurs, de lumières, d'ombres se composant et se décomposant sans arrêt, pour réunir les impulsions et les volontés qu'ils expriment aux sentiments et aux idées du spectateur. Charlot, le premier entre tous les hommes, a su réaliser un drame cinématographique – et rien que cinématographique – où l'action n'illustre pas une fiction sentimentale ou une intention moralisante, mais fait un tout monumental, projetant du dedans de l'être, dans sa forme visible même et son milieu matériel et sensible même, sa vision propre de l'objet. C'est là, me semble-t-il, une très grande chose, un très grand événement, analogue à la concentration en eux-mêmes de tous les éléments colorés de l'espace par Titien, de tous les éléments sonores de la durée par Haydn pour en créer leur âme même et la sculpter devant nous. On ne s'en rend évidemment pas compte parce que Charlot est un pitre, et qu'un poète est, par définition, un homme solennel, qui vous introduit dans la connaissance par la porte de l'ennui. Cependant, Charlot m'apparaît aussi comme un poète, et même un grand poète, un créateur de mythes, de symboles et d'idées,

l'accoucheur d'un monde inconnu. Je ne saurais dire tout ce que Charlot m'a appris, et point du tout en m'ennuyant. Car je l'ignore. Car c'est trop essentiel pour être défini. Car chaque fois qu'il m'apparaît, j'éprouve une sensation d'équilibre et de certitude qui fait foisonner mes idées et délivre mon jugement. C'est ce que j'ai en moi qu'il me révèle. Ce que j'ai en moi de plus vrai. De plus humain, c'est-à-dire. Qu'un homme arrive à parler à un homme, n'est-ce pas exceptionnel ?

J'ai lu récemment, je ne sais où, que Charlot ne dormait pas, quand il composait son drame. Que, nerveux, irritable, distrait, ou saisi d'enthousiasmes brusques, il orientait, six mois durant, tout son esprit douloureux et tendu à sa réalisation. Cela ne m'a pas surpris. J'ai lu, plus récemment, qu'il

renonçait au cinéma. Cela, je ne l'ai pas cru. Celui qui pense, s'il continue de vivre, ne peut renoncer à penser. Et Charlot pense, si l'on me permet cet adverbe effroyable, cinématographiquement. Charlot ne peut se délivrer de sa pensée qu'en lui donnant le corps sensible où le hasard lui en fit situer le symbole. Ne vous y trompez pas. Charlot est un conceptualiste. C'est sa réalité profonde qu'il inflige aux apparences, aux mouvements, à la nature même, à l'âme des hommes et des objets. Il organise l'univers en poème cinéplastique et lance dans le devenir, à la manière d'un dieu, cette organisation capable d'orienter un certain nombre de sensibilités et d'intelligences et par elles, de proche en proche, d'agir sur tous les esprits.

On le sait. Charlot n'est pas qu'un cinémime¹. Il ne joue pas que son rôle. Mieux. Il ne « joue pas un rôle ». Il conçoit l'univers d'ensemble, et le traduit par le moyen du Cinéma. Il voit le drame. Il le règle. Il le met en scène. Il le met au point. Il joue séparément les rôles de tous ses comparses, le sien, et réunit le tout dans le drame définitif après en avoir fait le tour, l'avoir vu sous tous ses aspects, en procédant comme un grand peintre, de la masse globale selon laquelle il l'a conçu à la réalisation des saillies, des enfoncements, des contrastes qui en dérivent, choisissant, combinant, caractérisant sans cesse – ou, comme un musicien qui dispose d'un orchestre immense, puisant dans ses trésors polyphoniques pour varier à l'infini l'expression de son chagrin, de sa joie, de sa surprise, de son désenchantement. Une architecture essentielle, qui se cherche et se trouve d'un bout à l'autre de la trame autour de qui s'organise le film, en fait une chose fermée et pour ainsi dire circulaire, dont chaque scène est déterminée par la conception de l'ensemble, comme les coupoles parasites tournant autour de la grande coupole centrale, dans les vieilles églises de l'ordre byzantin, où la musique même des sphères semble ordonner leur ronde et disposer l'harmonie continue de leur groupe en mouvement : Une architecture, je dis bien, qui est dans le cerveau de l'homme, et passe avec tant de rigueur dans son geste, quelque désordonné que paraisse ce geste, qu'il s'équilibre toujours, ainsi qu'une danse rythmique, un ballet, autour de l'idée centrale, à la fois douloureuse et comique, où il puise ses motifs.

II

Car je vois fort bien ce qui sépare Charlot d'un comédien ordinaire, interprète d'idées, de sentiments, de formes qu'il n'a pas lui-même combinés, mais point du tout du peintre, du musicien, du géomètre, l'objectif, la bande et l'écran jouant le rôle de la toile, des pincesaux, des couleurs, du compas ou des instruments de l'orchestre. Et je vois par où, tout comme un peintre, un géo-

¹ Je parle du Charlot des deux ou trois dernières années. Avant, il n'était qu'un comparse dans une bouffonnerie quelconque. Qui devinerait Shakespeare ou Molière si Shakespeare ou Molière jouait dans une pièce de Scribe, ou même de Racine ?

mètre, un musicien, il entre en conquérant dans l'empire des poètes... Voici le farfadet narquois qui disparaît en dansant dans l'ombre d'un couloir sordide ou sur la lisière d'un bois. Voici Watteau, voici Corot, les grands arbres encadrant la guirlande des farandoles, le crépuscule vert et bleu qui s'enfonce sous les feuilles, le pauvre emporté par le songe, avec ses souliers éculés, ses gambades grotesques et charmantes, parmi les nymphes qui l'entraînent dans les prés ensoleillés. Entouré de divinités éternelles, la sorcière, la sirène, Hercule, ou bien le Minotaure à forcer dans son antre avec sa petite canne et son invincible candeur, voici le lutin associant à sa joie humble, à sa souffrance ridicule, la grande complicité poétique du vent, de la lumière, des murmures sous les branches, du miroitement des rivières, de la plainte des violons. J'ai dit ailleurs qu'il me fait penser à Shakespeare. Je suis bien obligé de le redire, puisque la plupart accueillent mon insistance par des sourires supérieurs et que pourtant cette impression s'accuse toutes les fois que je le vois. D'une complexité sans doute moins grandiose – Charlot a trente ans et Shakespeare s'éloigne, et puis Shakespeare est Shakespeare – il a ce même lyrisme éperdu, mais lucide. A l'état sans cesse naissant et jaillissant de son cœur, il a, comme lui, cette fantaisie sans limites qui unit dans le même geste, spontanément, l'enchantement ingénu que la vie soit si magnifique et la conscience souriante, c'est-à-dire héroïque, de son inutilité. S'il penche du côté du rire, comme Shakespeare du côté de l'enivrement lyrique, c'est, comme lui, pour s'évader de ses expériences fâcheuses. Il rit de lui, même quand il souffre, et même quand il chante. La plus cruelle clairvoyance observe les effusions les plus fraîches du cœur, et les éléments sentimentaux, à l'instant où ils se confient au plus splendide accueil des astres, glissent sur quelque limaçon.

Pauvre Charlot ! On l'aime, on le plaint, et il rend malade de rire. C'est qu'il porte en lui, comme un fardeau dont il ne se délivre une seconde qu'en exigeant de notre joie qu'elle l'aide à le porter, le génie des grands comiques. Il a, comme eux, cette imagination exquise qui lui permet de découvrir, non seulement dans chaque incident, mais dans chaque fonction de la vie quotidienne, un prétexte à souffrir un peu, ou beaucoup, à rire de soi beaucoup, ou un peu, en tout cas toujours, et à en voir, sous la splendeur et le charme des apparences, la vanité. Nous savions bien, avant lui, qu'au fond de tout drame il y a une farce, au fond de toute farce un drame, mais que ne savons-nous pas ? Un homme arrive, et, parce qu'il le *découvre*, il nous apprend tout ce que nous savions. Celui-là a les moyens simples qui sont ceux de la grandeur. Court-il quelque péril grave ? Une distraction énorme le prend au milieu de ce péril. A-t-il quelque douleur à vaincre ? Il se paie un plaisir grotesque qui la lui fait oublier. Quelque grand sentiment le traverse-t-il ? L'homme ou la nature intervient pour le ridiculiser. Et si l'amour même le condamne à quelque geste pathétique, le voilà pris de hoquet.

Immense ironie des passions et des choses ! Elle l'a fait ainsi qu'il ne les voit qu'au travers d'elle. Et l'affreux, voyez-vous, c'est qu'il désire les choses

et éprouve les passions. Qui donc devine son remords, sa peine, ses élans exquis de pauvre qui se dépouille sans le dire pour plus pauvre que lui ? Qui, sa bonté évangélique ? Il aime, et nul ne le voit. Il a faim, et nul ne le sait. Il ne s'en fâche pas. Il ne s'en étonne même pas. Car lui-même se surveille et ne peut se prendre au sérieux. Ces contrastes, où chacun de ses gestes emprunte sa puissance comique, il n'a pas besoin, pour les voir, d'observer le monde. Ils sont en lui. Ils sont lui-même. Ils sont l'exposé perspicace du spectacle cruel que sa propre pensée lui offre. Pour qu'ils s'élèvent au plus haut style, il lui suffit de les porter du domaine moral qui fait la trame de ses jours et sans cesse oppose à ses plus nobles illusions la réalité sordide, dans le domaine infiniment plus vaste de la vie sociale et psychologique entière où, sous chaque visage, chaque geste, chaque objet, un dieu guette narquoisement pour enfoncer un dard empoisonné dans le cœur de l'innocence ou abattre d'un sourire le triomphe de la sottise et de la brutalité... Il boxe, mais, comme un policeman survient, il danse. Ivre, et traîné par les pieds, il cueille une fleur au passage. Homme de peine il s'affaire, s'éreinte, sue, et c'est pour attraper des mouches. Installé pour dormir dans un terrain vague, il bouche le trou d'une planche afin d'éviter les courants d'air. Dans la tranchée inondée, il s'enroule à l'heure du sommeil dans sa couverture, bâille, s'étire, et disparaît paisiblement sous l'eau. Mourant de faim, et attablé devant un plat de haricots, il les mâche et les avale un à un. Partant pour le bonheur, les yeux dans les yeux de l'aimée, il disparaît dans un puits. Pour se reposer de la danse il s'assied, mais sur un cactus. Je n'en finirais pas. Car sa misère – il est misérable, Charlot, bohème, errant, songe-creux, gobe-lune et si paresseux qu'il est forcé de déployer, pour vivre, un effort incessant d'imagination et d'ingéniosité, et si candide que, pour qu'il aperçoive un poing qui le menace, il faut qu'il le reçoive sur le nez, – sa misère est le canevas sur lequel il tisse en tous sens les fils d'or de sa prodigieuse et ondoyante fantaisie. Il serre soigneusement ses guenilles dans le coffre-fort d'une banque. Il tire sur des manchettes absentes et se mire avec complaisance dans le vernis hypothétique du cuir crevé et gondolé de ses ribouis. Il brosse sa canne avec soin. Et l'élégance qu'il en tire, comme aussi de son vieux melon un peu incliné sur les yeux, et de ses mines, de ses saluts, de ses manières, de ses sourires d'initié mondain, emprunte à son contraste permanent avec sa mise – chemise absente, hardes tenues par des épingles, extraordinaire silhouette de dandysme loqueteux – l'énorme allure comique où le génie anglo-saxon révèle, de Shakespeare au dernier des pitres, sa formidable originalité. Faite de quoi, je n'en sais trop rien. D'une chose joyeuse et sombre. L'imperturbable sérieux dans la farce, sans doute. La présence constante, dans chaque mot et chaque geste, de notre volonté organisante et des catastrophes du hasard. La distraction du rêveur devant le drame qui se joue, peut-être, et, quand il est pris par le drame, la surprise qu'il y ait le drame et le retour attendri sur lui-même parce qu'il n'y peut échapper. En tout cas, l'un des sommets abrupts atteints par le génie de l'homme, où celui-là se maintient par la constance du style qu'il imprime à son art entier. Style grandiose, que la monotonie de ses moyens essentiels apparente au théâtre

antique, en donnant à la personnalité puissante de l'artiste une allure fatale, irrésistible comme les jours et les saisons, et la mort, et le destin, et pour tout dire impersonnelle : j'ai parlé de sa canne et de son melon, de ses souliers, de ses guenilles, immuables comme le cothurne et le masque du drame grec. Mais que dire de sa démarche, qui prend un rythme musical, de ses pieds en dehors, de ses sautilllements de jubilation et d'allégresse, de ses oscillations éperdues sur un talon, de ses virages à angle droit, de ses pas de fantaisie dans le danger ou la lutte, de cette silhouette de pantin mécanique et falot où toute humanité tressaille ?

III

En somme, l'homme qui s'exprime ne nous parle vraiment que s'il nous conte son aventure à travers la vie, et s'il sait nous la conter. Son aventure spirituelle, s'entend. Rien hors de là. Que nous importe ce qui peut nous arriver ? Charlot objective puissamment son inaptitude à la vivre, qui est la nôtre, ce que sait bien le philosophe et de quoi se console l'artiste en lui donnant l'apparence de ses illusions et en jouant, avec ces illusions déchues, une farce héroïque qu'il regarde dans son miroir. Toujours battu, toujours vaincu, Charlot se venge, mais ça n'est jamais méchant. Il se venge en faisant des blagues, ou, ce qui est encore plus drôle, des bévues qui obligent les autres à porter une part de ses humiliations. Et la plus lourde. Quand il dénoue, du dessous de la palissade, les cordons des souliers du policeman qui le guette, je sais bien qu'il le fait exprès. Mais c'est moins sûr, s'il marche sur le pied du goutteux qui persécute son amie. Son innocence et sa malice marchent du même pas. D'ailleurs, n'est-il pas vrai, c'est par malice qu'il nous donne le spectacle de son innocence. Quand il arrive en retard chez son maître et offre son pauvre derrière au coup de pied qui ne vient pas, quand, de son lit, il secoue sa cuvette et traîne à terre ses souliers pour lui faire croire qu'il se lève, une joie divine m'emplit. Il se venge mieux que naguère, il nous venge tous, ceux qui furent, ceux qui viendront. Par son fatalisme et sa résignation, il est vainqueur de la fatalité et des despotes. Que pèse la mort ? Que pèse le mal ? Il fait rire avec sa souffrance. Les dieux fuient de toutes parts.

Les dieux fuient, parce qu'il juge du dehors la passion qui le dévaste, et, s'il accepte leur domination, leur refuse son respect. Ainsi s'empare-t-il du droit de juger aussi la nôtre et de nous autoriser à envisager sans honte notre propre infirmité, notre propre misère, notre propre désespoir. Il ne rit pas de tel ou tel, il rit de lui, et par conséquent de nous tous. Un homme qui peut rire de lui délivre tous les hommes du fardeau de leur vanité. Et, comme il a vaincu les dieux, il devient dieu pour les hommes. Songez donc, il fait rire avec sa faim même, avec *la faim*. Son repas à l'étal du marchand de beignets, ses ruses pour dissimuler ses larcins, jouer la distraction, l'indifférence, son

air absent et détaché alors que ses boyaux crient, qu'il est défaillant, livide et qu'approche le policeman, puisent leur violence comique dans celle de toutes nos souffrances qui doit prêter le moins à rire, la crédulité du rêveur n'ayant rien à voir avec elle, ni l'amour-propre du sot. De quoi donc rions-nous, même quand nous avons eu faim, ou mieux encore nos enfants – infamie à nous crever les yeux pour ne plus voir, à nous enfoncer le poing dans la gorge pour y arrêter le spasme, à nous casser les dents avec leur choc convulsif ? Je pense que c'est, là encore, et là surtout, le contraste étant plus terrible, une victoire de l'esprit sur notre propre tourment. Car il n'y a rien d'autre, au fond, qui affirme l'homme pour nous, qu'il soit un clown ou un poète.

Ce pessimisme constamment vainqueur de lui-même, fait de ce petit pitre un esprit de grande lignée. L'homme qui oppose sans cesse la réalité à l'illusion et accepte de jouer avec leur contraste s'apparente, je l'ai dit, à Shakespeare, et pourrait se réclamer de Montaigne. Inutile de dire qu'il a pu les lire – j'ai vu, je ne sais où, que Shakespeare ne le quittait pas, – mais qu'il n'en avait pas besoin. On a, sans l'avoir connu, les traits du plus lointain aïeul. En tout cas c'est l'esprit moderne tel que Shakespeare, suivant Montaigne, l'a orienté et tout illumine d'aurore : l'homme dansant, ivre d'intelligence, sur les cimes du désespoir. Il y a bien une différence. Le langage, chez Charlot, n'est plus de convention, le mot est supprimé, et le symbole, et le son même. C'est avec ses pieds qu'il danse. Encore sont-ils chaussés d'invraisemblables croquenots.

Chacun de ces pieds, si douloureux et si burlesques, représente pour nous l'un des deux pôles de l'esprit. L'un se nomme la connaissance, et l'autre le désir. Et c'est en bondissant de l'un sur l'autre qu'il cherche ce centre de gravité de l'âme que nous ne trouvons jamais que pour le perdre aussitôt. Cette recherche est tout son art, comme elle est l'art de tous les hauts penseurs, de tous les hauts artistes et, en dernière analyse, de tous ceux qui, même sans s'exprimer, veulent vivre en profondeur. Si la danse est si près de Dieu, j'imagine, c'est qu'elle symbolise pour nous dans le geste le plus direct et l'instinct le plus invincible le vertige de la pensée qui ne peut réaliser son équilibre qu'à la condition redoutable de tourner sans relâche autour du point instable qu'il habite, et de poursuivre le repos dans le drame du mouvement.

(« Charlot », in *L'Arbre d'Éden*, Crès, 1922)

FIN DU TEXTE