

Le Cirque

Charles Chaplin, États-Unis, 1928,
noir et blanc, muet.



Sommaire

Générique	2
Résumé, filmographie	2
Autour du film	3/5

Le point de vue de Charles Tesson :

<i>L'artiste et le vagabond</i>	6/12
Déroulant	13/16
Analyse d'une séquence	17/18
Une image-ricochet	19
Promenades pédagogiques	20/23
Glossaire et petite bibliographie	24

Ce *Cahier de notes sur ... Le Cirque*
a été réalisé par Charles Tesson.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Le Cirque

Charles Chaplin

États-Unis, 1928,

70 minutes, noir et blanc, muet.

Titre original : The Circus. **Production** : Chaplin-United Artists. **Producteur** : Charles Chaplin. **Scénario et réalisation** : Charles Chaplin. **Directeur de la photographie** : Roland (Rollie) Totheroh. **Cadre** : Jack Wilson, Mark Marlatt. **Montage** : Charles Chaplin. **Assistant metteur en scène** : Harry Crocker.

Tournage : 1926-1927.

Première mondiale : 6 janvier 1928.

Musique : Charles Chaplin (1969). **Chanson** *Swing Little Girl*, écrite, composée et interprétée par Charles Chaplin (version sonorisée en 1969).

Interprétation : Charles Chaplin (Charlot le vagabond), Merna Kennedy (Merna l'écuyère), Allan Garcia (le directeur du cirque), Harry Crocker (Rex, le funambule), Henry Bergman (le vieux clown), George Davis (le magicien), Steve Murphy (le pickpocket), Stanley Isanford (le régisseur).

Résumé

Charlot le vagabond, poursuivi par un policier qui le prend pour un voleur, entre dans un cirque et perturbe un numéro de clown en suscitant les rires d'un public endormi. Le patron lui propose de faire des essais qui ne seront pas convaincants. Sur le point de partir, un autre incident lui rapporte un franc succès. Le directeur l'engage en le sous-payant. Charlot s'éprend de sa fille Merna qui lui préfère Rex, le funambule. Prêt à tout pour éclipser le rival, Charlot le remplace dans son numéro d'équilibriste. Mais il ne fait plus rire le public depuis que Merna en aime un autre, et le patron le renvoie. Merna le rejoint la nuit et lui propose de partir avec lui. Il refuse, renonçant à tout. À la femme qu'il aime, qui épouse Rex avec son assentiment, et au monde du cirque.

Filmographie

Les années vingt

- 1921 — The Kid (Le Gosse)
— The Idle Class (Charlot et le masque de fer)
- 1922 — Pay Day (Jour de paye)
— The Pilgrim (Le Pèlerin)
- 1923 — A Woman of Paris (L'Opinion publique)
- 1925 — The Gold Rush (La Ruée vers l'or)
- 1927 — The Circus (Le Cirque)
- 1930 — City Lights (Les Lumières de la ville)

* * *

- 1936 — Modern Times (Les Temps modernes)
- 1940 — The Great Dictator (Le Dictateur)
- 1947 — Monsieur Verdoux (id.)
- 1952 — Limelight (Les Feux de la rampe)
- 1957 — A King in New York (Un roi à New York)
- 1967 — A Countess from Hong-Kong (La Comtesse de Hong-Kong)

Autour du film



« Vole haut vers le ciel et ne regarde jamais vers le sol... »
(Collection Bifi/Cinémathèque française)

Aussitôt après la sortie de *La Ruée vers l'or*, Chaplin, en octobre 1925, songe au projet intitulé *Le Cirque*¹. Georgia Hale, l'héroïne de *La Ruée vers l'or* qui avait repris son rôle à Lita Grey, alors enceinte de Chaplin, a été pressentie pour jouer celui de l'écuyère mais son contrat, arrivant à échéance le 31 décembre 1925, ne sera pas renouvelé. Chaplin engage alors Merna Kennedy, une amie d'enfance de Lita Grey. La préparation du film est perturbée par un violent orage qui, le 6 décembre 1925, détruit en partie la tente du cirque. Le tournage commence le 11 janvier 1926 et Chaplin débute par la scène la plus difficile : son numéro d'acrobate. Scène pour laquelle il est le mieux préparé après de longues séances d'entraînement sous la direction d'Henry Bergman, le vieux clown. Le tournage s'achèvera le 19 novembre 1927 après une longue interruption. L'avant-première aura lieu le 6 janvier 1928. Comme le film précédent et le film suivant, *Le Cirque* connaîtra d'énormes difficultés.

La première est d'ordre professionnel. Le 28 septembre 1926, un violent incendie détruit le studio, suspendant toute activité. Le tournage reprendra le 6 septembre 1927 pour s'achever deux mois plus tard. La seconde est du même ordre, sans concerner directement le film. Parallèlement au début du tournage du *Cirque*, Chaplin, en janvier 1926, se décide à produire un film de Josef von Sternberg, *Sea Gull* ou *A Woman of the sea*, avec Georgia Hale dans le rôle principal. Le tournage commence dans ses studios le 9 mars 1926 et s'achève le 1^{er} juin. Mécontent du résultat, se refusant à exploiter le film, Chaplin le producteur fera détruire le négatif. Ce comportement de patron inflexible, activité parallèle à son activité de cinéaste, est une autre manière d'éclairer l'univers que décrit *Le Cirque*.

La troisième difficulté est d'ordre privé. Le 2 mars 1924, Lita Grey est engagée pour le rôle féminin de *La Ruée vers l'or*. Chaplin l'épouse le 26 novembre de la même année mais, le 26 décembre, il la remplace dans son film par Georgia Hale. Les premiers déboires conjugaux au sein du couple remontent à

1. Les informations concernant cette partie proviennent de l'ouvrage de David Robinson, *Chaplin, sa vie, son art*, Ramsay, 1987.

cette époque. Le 30 mars 1926, en plein tournage du *Cirque*, Lita Grey, toujours mariée à Chaplin, met au monde leur second enfant. Le 30 novembre 1926, peu après l'incendie du studio, elle quitte le domicile conjugal avec ses enfants. Quelque temps après, en janvier 1927, alors que le tournage est interrompu, elle entame une procédure de divorce. L'affaire fera grand bruit car le rapport d'accusation de Lita Grey, qui comporte des allégations mensongères, sera divulgué dans la presse et Chaplin, dès lors la cible des ligues puritaines, sortira de cette épreuve profondément blessé. Plusieurs artistes, dont Louis Aragon, René Clair, Germaine Dulac, signeront une pétition en faveur de Chaplin. Malgré tout, on voit dans *Le Cirque* que Charlot est perturbé par cette affaire. Alors que Merna quitte le cirque et désire partir avec lui, Charlot, qui devrait être ravi de voir ses souhaits exaucés, refuse sa main. On peut mettre cet étrange comportement, où pointe une défiance face au désir exprimé de la femme, contraire aux habitudes du héros chaplinien, sur le compte des déboires de l'époque.



Charlot et le lion

La scène a été réalisée sans truquage optique et Chaplin se trouve physiquement à côté d'un vrai lion. Pour cette séquence, en dépit des risques, Chaplin fera plus de deux cents prises. En fait, on a utilisé deux lions. Un lion docile : celui

qui dort et vient tourner autour de lui. Un autre plus agressif : celui qui ouvre la gueule et provoque la fuite panique de Charlot. Très souvent et pendant longtemps, Chaplin racontera qu'il a eu très peur en tournant la séquence.

La chanson du générique

« Swing Little Girl » a été composée et chantée par Chaplin. Comme pour la musique, très belle, également écrite par lui, elle n'est pas d'origine et a été ajoutée par l'auteur lors de la ressortie du film en 1969. Si la voix de Chaplin est reconnaissable, on devine qu'elle n'est plus celle de l'homme qu'on voit dans le film sous les traits de Charlot. Ce qui place d'emblée *Le Cirque* sur une tonalité mélancolique dont la fin sera l'écho. C.T.

La chanson

*Swing little girl,
Swing high, to the sky,
And don't ever look at the ground.
If you're looking for rainbows,
Look up to the sky.
You'll never find rainbows
If you're looking down.*

*Life may be dreary,
But never the same
Some day, it's sunshine,
Some day, it's rain.*

*Swing little girl,
Swing high, to the sky,
And don't ever look to the ground,
If you're looking for rainbows,
Look up to the sky.
But never, no never look down.*



du générique

*Balance-toi, petite fille,
Vole haut vers le ciel,
Et ne regarde jamais vers le sol...
Si tu cherches des arcs-en-ciel,
Vers le ciel lève ton regard.
Jamais tu ne trouveras d'arcs-en-ciel
Si tu regardes vers le sol...*

*La vie peut être triste,
Mais elle n'est jamais pareille,
Des fois il fait soleil,
Et des fois il pleut...*



*Balance-toi, petite fille,
Vole haut vers le ciel,
Et ne regarde jamais vers le sol...
Si tu cherches des arcs-en-ciel,
Vers le ciel lève ton regard,
Mais jamais, jamais ne regarde vers le bas.*

6 — Point de vue





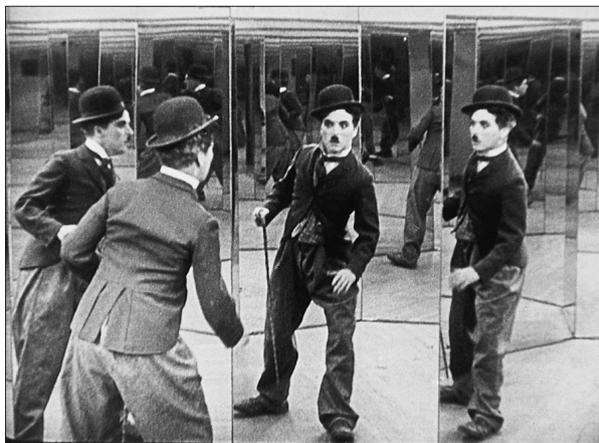
L'artiste et le vagabond

par Charles Tesson

Charlot, accusé d'un vol qu'il n'a pas commis, se réfugie dans la galerie des glaces d'un spectacle de foire. La façade de la galerie, visible au fond de l'image, ressemble à un bateau. C'est vers elle que Charlot se dirige en se joignant au groupe lorsqu'il fait sa première apparition à l'écran, de dos. Entre la terre ferme où sont attroupés les badauds et ce monde promis et invisible, de l'autre côté de la carcasse du navire, il y a un ponton, suspendu dans le vide, première zone d'équilibre à franchir et à surmonter pour y accéder. Étrangement, ce décor de bateau évoque l'Arche de Noé. Il n'y a pas de déluge visible, à l'échelle cosmique et communautaire, mais il y a un naufrage personnel. Celui de Charlot le vagabond, dont on comprend vite qu'il a faim (le gâteau du bébé qu'il mange à la dérobée), puis qu'il est affamé (la nourriture qu'il s'achète en plus avec l'argent providentiel). Dans la galerie des glaces, ce ne sont pas les miroirs qui trompent l'œil mais l'opposition entre la promesse du décor (l'Arche de Noé) et son contenu. À l'intérieur, les miroirs réfléchissent à l'infini, démultipliée et éclatée, une image de soi. Il n'y a plus de place pour l'Autre, le reste de la communauté des hommes et le monde animal. La galerie des glaces sera un refuge provisoire, sans avenir, car le monde du cirque sera ce vrai lieu conforme à cette vitrine de spectacle en forme de ce décor de bateau : l'humanité retrouvée, la cohabitation heureuse, magiquement pacifique, avec l'espèce animale (la scène avec le lion en cage).

D'emblée, le cirque est ce monde de l'autre côté de la passerelle, et le spectacle, par le biais de ce décor singulier, est associé à l'invitation au voyage : larguer les amarres d'un quotidien difficile et désespérant, partir au loin pour tout oublier. Sauf que chez Chaplin, essence de son art, le spectacle ne se détache jamais entièrement de la réalité car, par le rire, il y ramène tout le temps.

La scène dans la galerie des glaces, où le corps est reflété dans une mosaïque d'images, est la mise en perspective des multiples identités biographiques et cinématographiques de



Chaplin. Il y a d'un côté la figure complexe de Charles Chaplin, l'homme à la ville, connu et attaqué à l'époque par les ligues puritaines pour ses problèmes conjugaux (nombreux divorces) et critiqué pour ses engagements politiques (ses sympathies pour le régime soviétique qui lui vaudront de sérieux ennuis au moment du maccarthysme), et l'artiste, tour à tour acteur, réalisateur, musicien et ici chanteur, sans oublier l'homme d'affaires indépendant, producteur de ses films et propriétaire d'un studio qu'il a fait construire à Hollywood en 1916. De l'autre côté, il y a la figure simple et mythique, universellement connue : Charlot, l'homme à la canne et au chapeau melon, les mimiques, le langage du corps qui a franchi toutes les barrières des langues. Dans la galerie des glaces, la relation duelle entre Charles Chaplin et sa légende vivante, Charlot, est gravement perturbée. La confusion identitaire est souvent le moteur et le sujet de nombreux films de Chaplin. André Bazin, dans un célèbre texte¹, disait que Chaplin a fait *Le Dictateur* pour récupérer la moustache de Charlot qu'un mauvais autre, Adolf Hitler, lui avait volée, faisant du tort à son image. Hitler, aux yeux de Chaplin – ils sont tous les deux nés en 1889 – est un double imposteur. Accessoirement, parce qu'il a attenté à la personne de Charlot : le plagiat et la confusion de la moustache. Profondément, parce qu'il s'en est pris à l'humani-

1. « Pastiche ou postiche ou le néant de la moustache », dans *Charlie Chaplin* par André Bazin et Éric Rohmer, Ramsay, « Poche Cinéma », 1985, pp. 28-32.

té tout entière. L'identité et sa confusion est également le sujet de *Monsieur Verdoux* où la femme du héros ainsi que la police ignorent les multiples rôles et noms d'emprunts de Verdoux au gré de ses conquêtes féminines. Dans la galerie des glaces, Charlot ne se retrouve pas seul car il est poursuivi par un policier. On peut voir dans cette course-poursuite diffractée en des points multiples le rappel emblématique, à partir de son noyau originaire minimal (Charlot et le policeman), de ce que furent les multiples courts métrages burlesques de Chaplin qui, autour de cette situation à répétition, de film en film, contribuèrent à sa gloire. On peut y voir également, puisque ce décor est un lieu de transition entre la réalité extérieure et l'autre monde à venir, celui du cirque, un hommage en forme d'adieu à un monde cinématographique passé, en constante évolution.

Le cercle, l'étoile et la chute

Charlot entre dans le cirque, toujours suivi par le policier, et y trouve un refuge durable. En effet, il ne partira pas de ce lieu. Une fois n'est pas coutume, *Le Cirque* renverse le blason de la fin des films de Charlot : une femme et un homme de dos, s'éloignant sur une route déserte, vers un horizon qui s'étend à l'infini. Là, c'est le cirque qui s'en va, les voitures des forains qui sortent du champ, nous montrant Charlot qui reste seul, assis sur une caisse. Ce n'est pas seulement le monde du cirque qui s'en va mais le monde de l'amour : Merna, la fille du directeur, qui vient d'épouser Rex, le funambule, et monte avec lui dans la roulotte. Il en va de même pour Chaplin le cinéaste et Charlot le personnage : pour être un véritable artiste, il faut aimer. Aimer son métier et le public. Aimer celle avec qui vous travaillez, à l'écran pour Charlot et dans la vie pour Chaplin car les femmes qu'il aimait étaient très souvent ses partenaires à l'écran.

Assis sur une caisse dans un monde qui se vide progressivement de sa substance, Charlot est néanmoins au centre d'un cercle : l'auréole de terre laissée par la piste de cirque sur le sol. En entrant précipitamment dans le cirque, Charlot doit son salut immédiat à une scène tournante de forme ronde, rime plastique avec la piste circulaire qui l'englobe. Le cirque est associé à ce motif, à la fois cercle protecteur et cercle concen-



trique qui se propage vers le public à partir d'un point : le corps de l'artiste au centre de la piste. Ce n'est pas seulement le cirque qui disparaît à la fin mais, au-delà de ce cercle de terre que le vent va effacer, la présence d'un public qui déjà lui manque. La forme circulaire du cirque s'oppose à l'étoilement géométrique des figures, celle de la galerie des glaces où la constellation des miroirs diffracte l'identité jusqu'à son émiettement et sa perte. C'est par le cirque qu'elle se recomposera. L'étoile au centre d'un cercle est à la fois le motif plastique et le sujet du film. Dès la première image, avec cet anneau de papier orné d'une étoile. Merna l'écuyère le déchire, comme on crève l'écran pour voir, de la même façon que Charlot regarde par un trou dans la toile de la tente du cirque la femme qu'il aime : Merna. Après son numéro d'écuyère, Merna, bousculée

par son père qui la trouve mauvaise, transperce dans sa chute l'étoile d'un second anneau de papier. Ce faisant, le cercle demeure mais l'étoile est brisée. À la dernière image, alors que l'anneau du cirque va s'évaporer progressivement, à l'image de son auréole de terre, l'étoile subsiste : ce morceau de papier que ramasse Charlot, reste concret de celui déchiré par Merna au tout début, dépôt symbolique de cette traversée du miroir qu'est le monde du cirque. Il en fait une boule puis, d'une pichenette, s'en débarrasse avant de sortir seul du cercle.

L'étoile dans *Le Cirque* a une triple signification. Elle renvoie tout d'abord à l'identité de Chaplin : l'étoile de David, son origine juive, le vagabond, l'errant, l'exilé permanent, celui pour qui la Terre Promise du monde de l'art est un espace nomade, un lieu où toute sédentarisation est impossible. Le pre-



mier titre envisagé pour le film était *The Traveller* : « Le Voyageur ». En second lieu, conforme à l'idéal hollywoodien, l'étoile est le symbole de la star. Quand Chaplin a décidé de s'affranchir de la tutelle des studios pour travailler à son compte, il a baptisé ses studios « Lone Star » (« L'Étoile solitaire »). Le personnage de Charlot est une star et *Le Cirque*, où il est un artiste, parle de sa solitude. Quant à Chaplin, on lui fera payer très cher son autonomie acquise en tant que producteur et propriétaire de ses studios. Enfin, l'étoile est la femme. André Bazin a écrit que « Chaplin poursuit, non la femme, mais un mythe féminin² ». Merna, dans *Le Cirque*, est cet idéal inaccessible. Dans la scène du prologue où elle se donne en spectacle, on voit qu'elle n'est pas de ce monde terrestre mais qu'elle appartient à ce firmament étoilé sous la voûte céleste du monde du cirque. Curieusement, Merna ne fait pas du trapèze mais de l'anneau dont elle se sert comme d'une balançoire. L'anneau est un double motif symbolique. Il est la figure de la loi : les menottes que le policier a envie de passer aux mains de Charlot. Il est concrètement, autre loi, ce double anneau de mariage (l'échange des alliances) auquel Charlot rêve et aspire. Espoir de bonheur qui se dérobera. Si le cirque permet à Charlot d'échapper aux menottes, il ne lui donnera pas la possibilité d'accéder à son désir : épouser Merna.

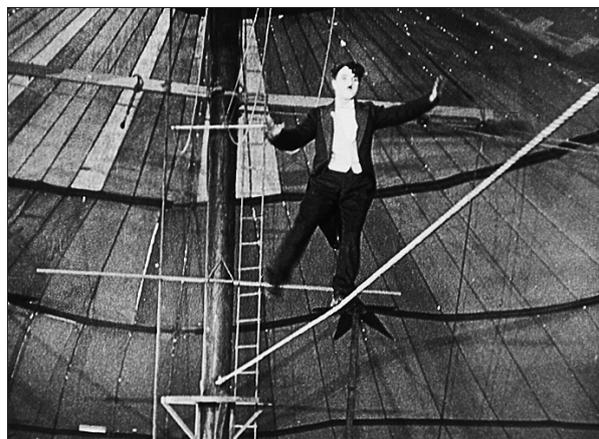
Pour être aimé de Merna, il faut la rejoindre dans le monde où elle vit, tout là-haut. Quand Charlot sort paniqué de la cage du lion, il grimpe au sommet d'un mât. Funambule et acrobate, il fait rire Merna par ses mimiques. Le dispositif est inversé, avec Merna en spectatrice en bas et Charlot en artiste étoile en haut, et il fixe la trace éphémère d'un moment complice de bonheur et de plaisir entre eux. Rex, le rival qui déplace le triangle dramatique original de l'Œdipe, constitué autour du père, de sa fille et du prétendant, est moins un rival par son aspect physique que par sa fonction : un funambule qui partage le même air que Merna et la séduit pour cette raison. Pour éliminer son rival et se rapprocher de la femme aimée, Charlot devra faire comme lui : la scène où il le remplace dans son numéro. En dernier ressort, l'étoile est l'emblème de la chute, le symbole de

2. « Le mythe de Monsieur Verdoux », dans *Charlie Chaplin, op. cit.*, p. 56.

l'histoire d'un homme dont le rêve amoureux se brise et qui, dans tous les sens du mot, tombe de haut, en mille morceaux. Si les miroirs de la galerie des glaces lui tendent une image éparpillée, le fragment d'étoile sur le papier déchiré que Charlot prend à la fin est l'indice, dans la réalité, d'un corps brisé. L'étoile dans *Le Cirque* est une figure de la mélancolie, constellation inépuisable du souvenir.

Éloge de l'improvisation

Charlot entre au cirque par hasard. Il n'a pas envie d'assister au spectacle. Il n'a pas plus l'intention de devenir un artiste. Il s'y précipite car il n'a pas d'autre alternative, afin de sauver sa peau. Ce mode d'intrusion dans le monde du spectacle est un écho biographique à l'histoire de Chaplin : le monde du cinéma et de l'art comme lieu de survie, sans trop l'avoir cherché. On peut voir dans cette réussite non concertée la clé de la recette de l'art chaplinien. Lors de son entrée en scène involontaire sur la piste de cirque, Charlot épouse la forme du cercle, la forme du cirque, et fait rire tout le monde sans le faire exprès, sans même se rendre compte de son succès. Quand il doit faire rire lors des essais, il n'y parvient pas. En revanche, c'est par accident, lorsqu'il ne pense pas à ce qu'il fait, qu'il déclenche le rire à son insu. Chaplin construisait un gag et trouvait sans chercher, faisant confiance au corps humain et à l'étendue de ses réflexes. La scène où Charlot remplace Rex dans son numéro de funambule est la claire démonstration de sa méthode de travail. D'abord, l'avant du tournage : le scénario écrit. Ensuite, le moment du tournage : l'épreuve du filmage, sans filet. Chaplin, ayant acquis une autonomie absolue dans son travail, développait une scène en la filmant, s'autorisant des modifications au regard du contenu initial. Il répétait devant la caméra, essayait la scène, corrigeant au passage tel ou tel détail dans l'organisation de la séquence. Bref, il continuait d'écrire ses films en les tournant. Dans un premier temps, Charlot est protégé par le harnais de sécurité qui le maintient artificiellement en équilibre. Jusqu'au moment où, grave incident, la ceinture se détache. Premier miracle, Charlot, tellement pris par son numéro d'équilibriste, ne se rend pas compte de sa disparition. Autrement dit, absorbé par ce qu'il fait, Charlot oublie le scénario qui, perdu de vue, ne lui manque pas.



Second temps, Charlot découvre le harnais décroché sous ses yeux. Paniqué un instant, il se ressaisit et ne perd pas son équilibre. Cette seconde épreuve surmontée est l'apothéose de l'art chaplinien, celui où le metteur en scène découvre que le scénario n'est plus là pour l'aider. Au lieu de céder à la peur devant les lois de la pesanteur des règles édictées par le monde cinématographique (la dictature du scénario), il puise là une énergie nouvelle qui lui permet d'atteindre à la grâce d'un équilibre momentané.

Où finit le cirque, où commence la vie ?

Charlot, par son comique involontaire, contribue au succès du cirque. On le paie en employé, au rang d'accessoiriste, même s'il est la vedette qui assure à lui seul la recette. Lorsqu'il réalise l'exploitation dont il est la victime, il exige une augmentation qu'il obtient sur le champ. Autre trait biographique de la carrière de Chaplin qui rappelle ses débuts où il était un acteur payé au cachet, à la semaine, pour des films populaires qui rapportaient de l'argent aux producteurs. Sur ce point, le Charlot du film ira moins loin que le Chaplin de la réalité : l'auteur-producteur qui, en raison de son autonomie financière, résistera plus longtemps, contrairement à ses collègues comme Buster Keaton et Laurel et Hardy, tombés vite dans l'oubli et morts dans la misère.

Quand Charlot découvre que la femme aimée est attirée par un autre homme, il continue son numéro comique, reproduit les mêmes gestes mais ne fait plus rire. Il suffit de peu de chose,



d'une discrète blessure sentimentale, pour que le numéro tombe à plat. Chez Chaplin, l'amour de la vie et du travail puisent une énergie communicante nécessaire à l'épanouissement de l'art. Dès que l'amour est menacé, l'exercice de l'art devient difficile, sinon impossible. Jean Renoir, qui a toujours eu une profonde admiration pour le cinéma de Chaplin, a commencé comme lui : c'est pour l'amour d'une femme, Catherine Hessling, qu'il a fait des films. Dans *Le Carrosse d'or*, Camilla dit cette phrase devenue célèbre : « Où finit le théâtre, où commence la vie ? ». Avant d'être renoirienne, cette interrogation sur le monde du travail et celui de la vie, suspendue en équilibre précaire entre la scène et la coulisse, est d'essence chaplinienne. Lorsque Charlot termine son numéro de funambule, il rate sa sortie et le vélo l'entraîne au-delà du monde du cirque,

chez un épicier où il atterrit tant bien que mal. Charlot sort de la boutique et, une fois dans la rue, se croyant sur la scène du cirque après être revenu des coulisses, salue un public imaginaire, étrangement absent. C'est un plan absolument magnifique où se dessine clairement la confusion des frontières entre le spectacle et la vie. C'est aussi le plus bel aveu de Chaplin. Ayant perdu concrètement le public du cirque, il s'adresse désormais à ce qui lui reste après sa chute : le public de son cinéma, invisible. A quoi ressemble-t-il ? Il est à l'image du lieu où il se trouve : l'homme de la rue, le citoyen du monde.

Déroulant

Générique : Déroulant et plan sur une jeune femme, Merna, qui répète son numéro à l'anneau. Chanson.

1. (1.30) Merna l'écuyère, son numéro achevé, regagne les coulisses où Monsieur Loyal, son père, directeur du cirque, ne lui trouve aucun talent. Pour la punir, il la prive de dîner. Il ne trouve pas les clowns très drôles et le cirque va mal, faute de public.

2. (3.35) Devant une baraque foraine, un pickpocket vole un portefeuille. Surpris par la victime, il le glisse dans la poche de Charlot qui ne s'aperçoit de rien. Le voleur le suit, pour récupérer son bien. Au moment où il le fait, un policier le surprend. Il arrête le voleur et remet à Charlot un portefeuille qui ne lui appartient pas mais qu'il accepte. Charlot achète de la nourriture mais l'homme volé, à ses côtés, reconnaît son bien. Il croit tenir son voleur et le dénonce à la police. Charlot s'enfuit tandis que le voleur, qui vient de s'échapper, est également poursuivi. Ils se réfugient dans une galerie de glaces. Charlot, se transformant en automate, se débarrasse du voleur à la manière de Guignol, avant d'être arrêté par un policier qui, dans le labyrinthe des miroirs, ne trouve plus la sortie. Charlot en profite pour s'échapper.

3. (9.58) Charlot entre sur la piste du cirque, poursuivi par le policier, et perturbe un numéro de clown. Son intrusion fait rire le public qui croit à un numéro concerté. De la même façon, en sabotant involontairement un numéro de magicien, il emporte l'adhésion du public sous les yeux du directeur des lieux. Avant de s'endormir dans l'enceinte du cirque, à l'intérieur d'un char antique abandonné, Charlot remet au policier le portefeuille volé par un autre. Pendant ce temps, le public réclame le « type marrant ».

4. (13.38) Après le spectacle, les clowns prennent leur repas tandis que Merna se tient à l'écart. L'un d'eux (Henry Bergman) lui apporte de la nourriture qu'elle accepte mais son père les surprend et la lui retire des mains. Charlot croise le directeur qui, se souvenant de l'accueil enthousiaste du public à son égard, le convoque pour des essais. En attendant de l'engager, il lui donne un peu d'argent.

5. (15.16) Le lendemain matin, parmi les roulottes, Charlot prépare son petit-déjeuner avec les moyens du bord, profitant d'un œuf qu'une poule vient de pondre. Merna sort de la roulotte, affamée. Voyant un morceau de pain, elle se précipite pour le manger. Charlot le lui reprend puis accepte de le partager. Survient le père de Merna qui vient chercher Charlot pour les essais. Avant de partir, ce dernier glisse à Merna l'œuf qu'il n'a pas eu le temps de manger.

6. (19) Les essais de Charlot sont catastrophiques. Sa marche du canard ne fait pas rire. Deux clowns exécutent sous ses yeux le numéro de Guillaume Tell : l'astuce

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.
Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



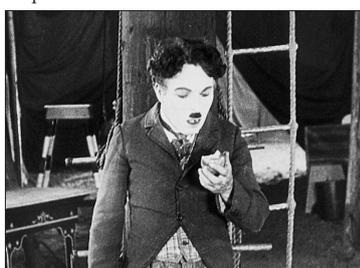
Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7

consiste à manger la pomme de telle sorte que l'exploit devienne impossible. Quand Charlot s'y met, il refuse de la manger car un ver est à l'intérieur. On lui fait la scène du barbier et quand vient son tour de la jouer, il cumule les maladroitures et, aveuglé par la mousse, asperge le patron. On le renvoie, sans ménagement.

7. (26.20) Au moment de quitter les lieux, un âne pourchasse Charlot et le conduit vers une roulotte. Dehors, en tenue de clown, couvert de mousse, Charlot rencontre Merna. Il se lave le visage et enlève son costume de scène. Le spectacle commence et Merna l'invite à venir la voir. Charlot lui annonce son départ car il n'a pas été engagé. Elle le remercie pour l'œuf. Au dernier moment, il veut la suivre mais un âne agressif l'en dissuade.

8. (28.45) Au début du spectacle, les accessoiristes menacent de partir car ils n'ont pas été payés. Dehors, Charlot est toujours là. Par un trou, il observe Merna qui se maquille. Les accessoiristes s'en vont et le directeur charge le contremaître d'engager le premier venu : Charlot. Il doit porter une pile d'assiettes sur la piste mais l'âne vindicatif lui fait rater son entrée. Le public éclate de rire. De même, n'écoutant pas les précautions du prestidigitateur, il saborde entièrement son numéro sous les yeux du public. Témoin de l'incident, le patron cynique tient à le garder à son service en tant qu'artiste comique mais en le payant à titre d'accessoiriste.

9. (32.35) Du temps a passé. Grâce au succès de Charlot, le cirque est redevenu prospère. Merna, aux anneaux, répète son numéro. En bas, Charlot lui lance de la nourriture. Quand son père surgit, Charlot fait semblant de jongler. À son insu, Charlot lance une tarte. Merna ne pouvant la récupérer, elle tombe sur le visage d'un employé. Charlot se rattrape en faisant croire qu'il s'agit d'un oiseau qui a fait ses besoins sur lui.

10. (34.20) Sur les directives du patron, Charlot devient l'homme à tout faire du cirque. Il essuie les poissons avant de les remettre à l'eau. Chargé de soigner un cheval en lui insufflant un comprimé avec une sarbacane, il se trompe et l'avale.

11. (35.39) L'âne, aux troussees de Charlot, provoque une nouvelle fois sa panique. Sans même s'en rendre compte, il se réfugie dans la cage aux fauves. Un lion est endormi et, voulant sortir, Charlot condamne la porte de l'extérieur. Aucune issue n'est possible. De l'autre côté, par le sas où se faufile Charlot, se trouve un tigre féroce qui le dissuade de s'aventurer plus loin. Arrive un chien et Charlot a peur qu'il ne réveille le lion à ses côtés. Survient Merna qui, devant un tel spectacle, s'évanouit. Le lion se réveille et tourne autour de Charlot sans lui faire de mal. Merna reprend connaissance et lui ouvre la porte. Charlot ne se presse pas, sûr de lui. Dès que le lion ouvre la gueule, il panique et s'enfuit à toutes jambes. Il se retrouve au sommet d'un mât et fait le pitre, tel un funambule, pour amuser Merna, très complice.

12. (39.08) Charlot et Merna s'assoient sur des bottes de paille. Un petit chat, par surprise, lui fait plus peur que le lion. Un employé vient réclamer à Charlot le comprimé du cheval. Un coup de pied reçu dans le derrière lui permet de recracher le médi-

cament. Merna dit à Charlot que son père l'exploite. En effet, c'est lui qui assure toute la recette en étant sous-payé. Le père surprend la conversation et frappe sa fille. Charlot s'interpose et menace de partir. Il veut être payé à sa juste valeur. Il réclame une augmentation et obtient satisfaction sur-le-champ.

13. (41.45) Du temps a passé et Charlot est devenu la vedette incontestée du cirque, dûment respectée. Après son numéro, Merna va voir la diseuse de bonne aventure. De l'autre côté, Charlot surprend la conversation. La voyante prédit à Merna un mariage d'amour avec un homme brun qui lui est proche. Charlot prend cela pour lui. Il danse, fou de joie, sans même réaliser que le sac de sable reçu sur la tête devrait l'inciter à une plus grande réserve. Voire à une certaine prudence.

14. (43.13) Merna lace ses souliers sur la caisse qui contient les ustensiles de Rex, le roi des airs, le nouveau funambule. Pendant ce temps, Charlot achète au clown une bague pour l'offrir à Merna. Cette dernière fait la rencontre de Rex. Aussitôt après, elle va dire à la voyante qu'elle vient de trouver l'homme de sa vie : un funambule. De l'autre côté, Charlot, qui a tout entendu, est cruellement déçu.

15. (45.48) Au moment d'entrer en scène avec sa pile d'assiettes, poursuivi par l'âne, le cœur n'y est plus. Pour la première fois, sans avoir rien changé à son numéro, Charlot ne fait plus rire.

16. (46.48) Dans les coulisses, Charlot assiste à une conversation entre Merna et le funambule. Elle n'a d'yeux que pour lui. Charlot aimerait se débarrasser de ce rival mais n'ose pas. C'est son double qui s'en charge. Il le frappe, provoquant sa chute. Mais prendre ses désirs pour la réalité ne dure pas. Les choses reprennent leur cours normal, comme avant.

17. (47.30) Rex fait son numéro de funambule. Merna invite Charlot à s'asseoir à ses côtés pour le regarder, ce qui ne le réjouit pas. Il fait tout pour la contrarier. Elle rit au numéro de Rex mais pas lui. Quand elle applaudit un exploit, il bâille d'ennui. Quand Rex manque de tomber, elle prend peur tandis qu'il éclate de rire. L'idée qu'il puisse se tuer en tombant par terre semble le réjouir. Charlot imite le funambule. Lorsque Merna sort son poudrier, Charlot éternue. Aspergée par la poudre, Merna ne peut plus rien voir.

18. (49.55) Plus tard, on surprend Charlot s'entraînant à un numéro de funambule afin de concurrencer Rex sur son propre terrain. Le patron ne l'entend pas de cette oreille. Il aimerait qu'il soit drôle, comme avant. Ce qui n'est toujours pas le cas.

19. (51.10) Nouvel échec du numéro de Charlot, qui ne fait plus rire. Le patron lui donne une dernière chance. Rex le funambule est introuvable et Charlot se propose de le remplacer. Qu'il puisse se tuer n'émeut pas le patron car son employé est assuré. En revanche, Merna s'inquiète pour lui et fait tout pour l'en dissuader. Charlot revêt son costume de scène, non sans se prémunir d'un habile truquage : un harnais de sécurité, manœuvré par un accessoiriste, qui lui permettra d'exécuter son numéro d'équilibriste sans danger.



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 24



Séquence 25



Séquence 25



Séquence 25

20. (56.24) Charlot commence son numéro, en équilibre sur le fil ; mais un singe facétieux jette un fruit dans son chapeau. Il le prend et le jette sans faire attention. Il s'écrase sur le front d'un spectateur. Charlot, retenu par le harnais, accomplit de « véritables » exploits. Soudain, la ceinture se détache. Il ne s'en rend pas compte et, se croyant toujours attaché, garde son équilibre. Quand il découvre le harnais sous ses yeux, il panique mais ne tombe pas. Les singes viennent à sa rescousse. On croit qu'ils vont l'aider mais ils le gênent. Conformément au numéro, ils lui retirent ses vêtements mais Charlot, contrairement à Rex, a oublié de mettre son collant : il se retrouve en caleçon. La sortie de scène, en vélo sur un fil, manque d'assurance. Charlot traverse les coulisses et termine sa course dans une épicerie voisine. Dans la rue, se croyant sur la piste du cirque, il salue le public.

21. (61.34) Dans les coulisses, le père, en colère, bat sa fille. Charlot s'interpose et le frappe à son tour. Il est renvoyé, définitivement.

22. (62.19) Charlot est seul dans la nuit près du feu, au clair de lune. Merna vient à sa rencontre. Elle s'est sauvée du cirque et dit qu'elle n'y retournera plus. Elle veut partir avec lui et demande qu'il l'emmène.

23. (63.42) Pendant ce temps, le père recherche sa fille. À ses côtés, Rex prépare ses bagages. Charlot fait son apparition et offre à Rex la bague qu'il avait achetée pour Merna afin qu'il lui en fasse cadeau pour leurs fiançailles. Il lui dit d'aller la rejoindre car elle l'attend.

24. (64.56) Le lendemain matin, Rex et Merna se marient. À la sortie de la mairie, Charlot, unique témoin, leur jette du riz, selon la tradition.

25. (65.32) Le cirque est sur le départ. Rex dit au père de Merna qu'il vient d'épouser sa fille. Il lui montre les papiers. Non sans réticences, le père accepte de réengager Rex. Merna intervient auprès de son père afin qu'il en fasse autant pour Charlot, malgré la bagarre de l'autre jour dont il garde encore la trace sur le visage. Le convoi s'ébranle et Charlot fait signe à Merna qu'il ne partira pas. L'espace se vide, livré à la poussière que font les roulettes. Assis sur une caisse, au centre de ce qui reste de la piste du cirque (l'empreinte du cercle sur le sol), Charlot est seul. Il ramasse à ses pieds un morceau de papier : l'étoile déchirée, reste de l'anneau transpercé par Merna l'écuyère. Il le chiffonne et, en s'éloignant, le jette. Il sort de la piste, vers une destination inconnue.

Fin (68.32)

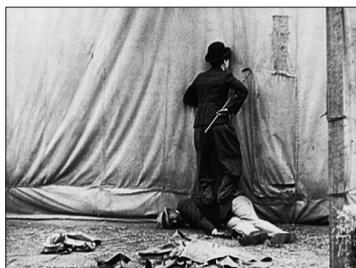
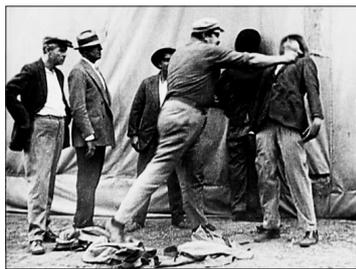
C.T.

Analyse de séquence

Séquence 8, 1^{ère} partie
Charlot, le vagabond amoureux,
au milieu d'un conflit social

Le principe de la séquence est celui de deux lignes parallèles qui finissent par se croiser. D'un côté, alors que le spectacle commence, une scène de nature conflictuelle oppose le contremaître du cirque, défenseur des intérêts du patron, aux accessoiristes qui menacent de partir si leurs revendications ne sont pas satisfaites. À ce moment, les affaires du cirque, faute de public, marchent mal. De l'autre côté, pendant ce temps, une scène intime où Charlot voyeur regarde amoureusement Merna à travers un trou dans la toile de la tente, juste avant qu'elle entre en piste.

Les deux niveaux du récit se croisent dans le plan où on aperçoit de dos Charlot occupé à regarder Merna, invisible derrière le rideau de toile. Au premier plan, les accessoiristes, en tenue de ville, quittent le cirque. Le contremaître les rejoint et frappe l'un d'eux. Les autres s'enfuient en courant. Sans s'inquiéter de l'état de santé de l'homme blessé ni chercher à lui venir en aide, Charlot, qui pense égoïstement à son confort de voyeur amoureux, tire le corps évanoui avec sa canne et s'en sert comme d'un marchepied. Il monte dessus et peut voir confortablement celle qu'il ne veut plus quitter des yeux. L'image d'un Charlot et d'un Chaplin, cinéaste social engagé, en prend un rude coup au passage. Non seulement



il ne vient pas au secours du blessé mais il l'exploite pour son profit personnel un corps déjà exploité par d'autres.

Les deux niveaux se croisent une seconde fois. Après l'incident, le contremaître paniqué informe le patron de la disparition des accessoiristes. Celui-ci lui demande de prendre le premier venu. Après avoir été refusé comme artiste après la séance d'essais, Charlot, resté sur les lieux pour un motif privé, se retrouve comme employé salarié dans le cirque. Sans l'avoir nullement cherché, il pourra rester ainsi aux côtés de Merna. Pour des raisons personnelles, cette proposition d'emploi peu flatteuse après son échec en clown l'arrange.

Contrairement au monde de Keaton, tout arrive par hasard à Charlot. Quand on propose à Keaton de conduire un train (*Le Mécano de la Générale*), il s'y applique très méticuleusement. Le ressort du comique est la conséquence d'un degré de conscience professionnelle extrêmement élevé. Dans *Le Cirque*, tout se produit sans que Charlot cherche à forcer les circonstances. Il fait rire le public à cause d'un policier qui le traque ou d'un âne qui l'effraie. Il se retrouve accessoiriste parce qu'il regarde une femme.

Il faudrait se garder de juger le Chaplin social sur cette seule séquence. En effet, on pourrait résumer son discours de cette façon. Le monde est divisé en deux scènes : la scène amoureuse – celle aussi du cinéma, de par la situation de voyeurisme – et la scène sociale. Au début, ces deux mondes ne communiquent pas. Dans un premier temps, Charlot ne s'intéresse pas à la réalité sociale. En dehors de

Merna, plus rien ne compte. Mieux, il profite de la réalité extérieure (le corps-escabeau) qu'il adapte à ses besoins sans se poser de questions sur sa provenance et son statut. Ensuite, le monde social récupère Charlot. Double profit. Pour le cirque qui était en mauvaise passe. Pour Charlot, socialement, car il a un emploi. Amoureusement, car il reste aux côtés de Merna. Plus profondément, Charlot ne prend pas parti dans le conflit social, l'ignore complètement. On pourrait dire, à partir de ce constat, que la scène amoureuse fait abstraction de la réalité et coupe le sujet des rapports sociaux en présence. Néanmoins, à vouloir fuir le social pour privilégier exclusivement la scène amoureuse, la réalité sociale finit par rejoindre le sujet : Charlot qui, parce qu'il est amoureux, devient accessoiriste.

On peut dire cela des imbrications de l'amour et du social au niveau de la séquence mais pas pour le film dans son entier qui retourne complètement cette interprétation discursive. Dire que Merna est pour Charlot l'emblème amoureux déconnecté de la réalité et qu'elle a pour fonction de désocialiser son personnage est faux. De fait, c'est elle qui, bravant la loi du silence qui règne dans le cirque, fait prendre conscience à Charlot qu'il est exploité par son père : il est la vedette du cirque qui a renfloué les caisses et il est payé au titre d'accessoiriste.

Autrement dit, si l'amour est détachement des réalités contingentes, la plus haute forme de l'amour implique en dernier lieu une conscience du social. Aimer l'autre, le respecter, c'est aussi le défendre, sur tous les plans et lui faire ouvrir les

yeux sur la réalité qui l'entoure et dont il est la victime.

Chaplin, depuis la création de son studio en 1916, avait pour habitude de faire jouer dans ses films certains de ses employés permanents. Ainsi, Harry Crocker, nouvel assistant metteur en scène de Chaplin à l'époque, joue le rôle de Rex, celui qui ravit à Charlot l'écuyère Merna*. Henry Bergman (1896-1946), fidèle assistant et complice de toujours de Chaplin, joue dans le film le beau personnage du vieux clown, celui qui donne à manger à Merna et vend sa bague à Charlot. Au départ, Chaplin voulait lui confier le rôle du directeur du cirque mais il a refusé : « Non Charlie, je suis un type avec une bonne bouille ronde, pas une sale brute qui bat une fille ».

Cette anecdote éclaire la séquence et le film sous un autre jour : *Le Cirque* est un documentaire sur la vie au studio « Lone Star » de Charles Chaplin. Si le corps de Chaplin est bien celui de Charlot, toutes les facettes de l'acteur-réalisateur, notamment le patron et directeur d'un studio, ne se limitent pas à ce seul personnage. André Bazin disait très justement que Chaplin, grâce au personnage de Monsieur Verdoux, se vengeait à sa manière de toutes les pensions alimentaires qu'il avait dû verser à différentes femmes suite à ses divorces répétés. Dans la séquence analysée, ne se servirait-il pas de Charlot pour se venger discrètement des ouvriers qui l'embêtaient parfois dans ses fonctions de patron de studio ?

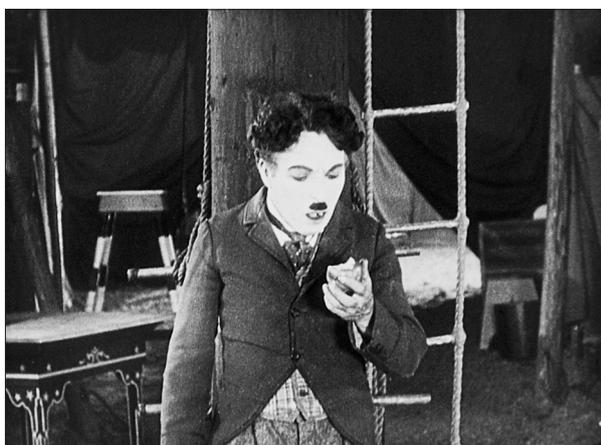
C.T

*Personnage qui reprend dans le film son prénom dans la vie : Merna Kennedy.

UNE IMAGE-RICOCHET

*Sylvia Bataille sur la balançoire dans
Une partie de campagne de Jean Renoir.
Collection Bifi/Cinémathèque française.*





Promenades pédagogiques

La nourriture

C'est lorsqu'elle manque que le corps chaplinien se met en mouvement. Le moteur de l'action, autour de la scène du pick-pocket, est double : la nourriture et l'argent. On vole de l'argent pour survivre. Charlot suit le mouvement en redoublant cette « transgression morale » : il vole à un bébé sans défense sa nourriture. Plutôt gourmand, il ajoute au passage une couche de confiture sur son gâteau. Avec de l'argent qui n'est pas à lui, il n'a pas de scrupule à acheter une nourriture dont il a besoin. Lorsqu'il vole de la nourriture au bébé, Charlot ne se fait pas prendre. Lorsqu'il l'achète *normalement*, il se fait surprendre par l'homme qui reconnaît le portefeuille qu'on lui a subtilisé.

Dans le monde du cirque, le père de Merna, Monsieur Loyal, punit sa fille en la privant de son dîner. Un clown transgresse la règle et se fait rappeler à l'ordre par le père de Merna, patron du cirque. La première rencontre entre Merna et Charlot s'établit par le contact de la nourriture. Charlot prépare son petit-déjeuner et, dès qu'il a le dos tourné, elle lui vole son pain. Il prend mal l'incident puis se ravise. Une complicité s'établit entre eux autour du pain partagé. L'arrivée du père rompt cette harmonie mais Charlot parvient à glisser en cachette à Merna l'œuf qu'il n'a pas eu le temps de manger. Bien avant la bague de fiançailles qui arrivera à destination par l'intermédiaire de Rex, l'œuf est le premier cadeau offert à celle dont il va tomber amoureux. Le premier geste à son égard est un don de nourriture.

Alors que Merna s'entraîne à son numéro, Charlot, en bas, profite de l'absence de son père pour envoyer en cachette de la nourriture à sa fille (voir déroulant, séquence 9). La tarte qui n'arrive pas à destination et s'écrase sur le front de l'employé est à l'image de l'histoire d'amour entre Merna et Charlot : une conclusion qui échoue. La chute de l'objet est à mettre au compte des nombreuses chutes qui symbolisent les relations du couple. Voir également, à deux reprises, le sac de sable qui assomme Charlot. D'autre part, si la course-poursuite est l'inépuisable scénario du film burlesque (voir le début entre le

policeman, le pickpocket et Charlot), la tarte à la crème est cet autre usage burlesque de la nourriture. L'épisode du barbier lors de la séance d'essais en est une autre variante.

Avec le numéro de Guillaume Tell, la nourriture fait partie du spectacle. On sait Charlot affamé car il n'a pas eu le temps de finir son petit-déjeuner. On se dit que ce numéro tombe bien car il va pouvoir combler sa faim. Manque de chance, il ne peut pas manger la pomme car un ver se trouve à l'intérieur (voir également *Le langage des gestes*). Une fois n'est pas coutume, la nourriture lui inspire du dégoût*. Il remplace alors la pomme par une banane, ce qui n'est pas tout à fait conforme au numéro.

Les Animaux

Ils sont nombreux et *Le Cirque* est le film où Chaplin les a le mieux filmés. À cela une raison matérielle, qui est le monde du cirque, et une raison symbolique : l'Arche de Noé, la communauté retrouvée, regroupant l'homme et l'animal. Autour de ce vaisseau, la nostalgie du monde de l'enfance où cette complicité naturelle est ardemment recherchée.

Quand Charlot a raté ses essais, l'âne qui le poursuit accélère sa sortie du chapiteau. Il lui permet aussi de rencontrer de nouveau Merna. Lorsqu'elle l'invite au spectacle et qu'il la suit à distance, l'âne qui fonce sur lui fait tout le contraire : il s'interpose entre Charlot et Merna. Lorsque Charlot est engagé comme accessoiriste et doit porter une pile d'assiettes sur la piste, l'âne, en embuscade dans les coulisses, lui fait peur. Sa précipitation visible amuse le public. À sa manière, en permettant à Charlot de remporter involontairement un second succès, l'âne remplace le policier. Par la suite, quand Charlot sera engagé, l'âne sera employé à chaque numéro, faisant à son tour partie du spectacle.

Lorsque Charlot l'accessoiriste doit mettre en place la table du magicien, une erreur de manœuvre provoquera le jaillissement intempestif d'animaux. À ce moment, Charlot est Noé.

Il libère les animaux du joug de l'homme qui les manipule (l'homme caché sous la table, démasqué) et leur redonne vie.

La scène dans la cage du lion, célèbre, est de loin la plus belle. Elle est construite sur un suspense simple : ne pas réveiller l'animal endormi, sinon il y aura danger pour l'homme. Toute issue est impossible, par devant (les grilles), sur le côté (la porte qui s'ouvre seulement de l'extérieur) et par derrière : le hublot, véritable trou à souris derrière lequel se trouve, beau gag, un tigre particulièrement agressif. Le réveil du lion, après la crainte provoquée par l'aboïement du chien, est cette déflation magique et poétique du suspense instauré. L'animal est inoffensif et la présence de l'homme ne le dérange pas. C'est une image de bonheur, celui d'une coexistence pacifique retrouvée. Une image de l'Eden, bien éphémère. C'est aussi, à l'inverse, une image de malheur, une image de la misère et de la cruauté de ce monde et de la société. Un homme et un animal en prison, derrière les barreaux de la cage, privés de toute liberté de mouvement.



*Voir le mégot que Charlot jette dans la tasse de café, dans *La Cure* (programme des Burlesques).



Dans *Le Cirque*, les singes interviennent quand les hommes rivalisent avec eux sur leur propre domaine : l'acrobatie, l'équilibre, l'aisance naturelle à se suspendre dans les arbres. À une première rivalité, narrative (Charlot veut montrer à Merna qu'il est l'égal de Rex), s'ajoute une autre : celle entre l'homme et l'animal. Les singes jouent de mauvais tours à Charlot (la nourriture dans son chapeau qui finira sur le front d'un spectateur) et, quand il est en difficulté, leur tâche, au lieu de l'aider à conserver son équilibre, consiste à rendre le numéro de Charlot conforme à celui de Rex : lui retirer ses vêtements.

Il arrive aussi que nourriture et monde animal se croisent. La poule et l'œuf, la pomme et le ver dans le fruit. Parfois sur le mode allusif, évoquant, motif par essence du burlesque, le cycle oral-anal : la tarte qui s'écrase et devient, par les vertus du mime, un excrément d'oiseau.

Le langage des gestes (la mimique, la pantomime, l'automate)

Pour échapper aux policiers, Charlot ne se cache pas mais il reste présent dans le champ visuel en se rendant invisible. Il s'agit pour lui de se conformer au décor, à son environnement immédiat. La première fois, il se fait passer pour un automate parmi d'autres*. La seconde fois, hommage à Guignol, il assomme le voleur et éclate de rire après chaque coup donné.



La mimique est par excellence l'art de Charlot. Lorsqu'il est assis devant une affiche de cirque (Stella, l'avaleuse de couteaux), il demande par geste à Merna s'il s'agit de son numéro. Elle lui répond en dessinant un cercle : l'anneau de papier de l'écuyère, le double anneau des agrès. Pour excuser la tarte qui s'est écrasée sur le front d'un homme, Charlot mime un oiseau. Quand Charlot refuse de croquer la pomme de Guillaume Tell, il suggère par le mime qu'un ver se trouve à l'intérieur. À la dernière scène, lorsque Merna demande à Charlot de venir avec eux, d'un geste bref, avec les doigts, il explique qu'il ne veut pas déranger leur couple.

Enfreindre la loi, la respecter

On peut reprendre toute la scène d'ouverture autour du vol du portefeuille à partir de la notion de légalité et d'illégalité (voir *Le malentendu*). En quoi Charlot est-il ou n'est-il pas, au regard de la loi, en situation d'illégalité ? À noter que Charlot, avant de s'endormir dans le char, remet au policier le portefeuille qui n'est pas à lui.

Quand il remplace Rex dans son numéro de funambule, Charlot triche en se servant d'un harnais de sécurité. Ruse

*Voir, dans *La Cure* encore (programme des Burlesques), Charlot déguisé en lampadaire qui se confond avec le mobilier.

néanmoins légitime car il risque de se tuer. Le spectateur le sait, pas le public qui applaudit des exploits truqués. Il ne sera pas récompensé – il perdra la ceinture en cours de numéro – tout en l'étant autrement : il pouvait faire son numéro sans lui. Plus que de la tricherie, il s'agit d'un manque de confiance en soi.

Le malentendu

Quand le policier surprend le pickpocket en train de récupérer sur Charlot le portefeuille, il a raison sur le fond. En effet, il arrête l'auteur du vol mais il ne sait pas, contrairement au spectateur, que Charlot n'est pas le propriétaire du portefeuille. Le policier le lui remet très officiellement. Charlot pourrait dire qu'il n'est pas à lui mais, trop heureux de l'aubaine, sans chercher à comprendre, s'en empare. Avec cet argent miraculeusement acquis, avec la bénédiction de la loi – un agent de police le lui a donné en mains propres – Charlot s'achète à manger.

À ce moment, l'homme volé reconnaît son portefeuille et dénonce à la police Charlot – alors que le spectateur, qui a tout vu, sait qu'il n'est pas le voleur. Second malentendu qui aboutira au plan superbe où deux policiers poursuivent respectivement le voleur et Charlot. Le premier policier pense que Charlot a été volé par l'homme qui est à côté de lui. Par consé-

quent, il ne doit pas comprendre pourquoi Charlot est poursuivi. Le second policier poursuit Charlot car il pense qu'il est le voleur, dénoncé par le propriétaire du portefeuille, sans savoir que le vrai voleur est l'autre à côté de Charlot. Si bien que dans la galerie des glaces, entre Charlot, le policier et le voleur, sommet vertigineux de ce malentendu démultiplié par les jeux de miroirs, on ne sait plus qui poursuit l'autre.

Plus loin, en écoutant la voyante, Charlot sera victime d'un autre malentendu, en se reconnaissant un peu vite dans ce portrait de l'idéal amoureux de Merna.

La cruauté

Quand Charlot remplace Rex en funambule, certains craignent pour sa vie. Pas le patron car, très cyniquement, il dit avoir assuré la vedette de son cirque qui, quoi qu'il arrive, lui rapportera de l'argent. Pendant ce temps, Charlot s'arrange pour ne pas inspirer de la pitié : le harnais de sécurité afin que le spectateur, contrairement à Merna, ne s'inquiète pas pour lui.

Par contre, lorsque Charlot regarde en compagnie de Merna le numéro de Rex, ce dernier manque de se rompre le cou. Merna a eu peur et Charlot jubile, visiblement heureux à l'idée qu'il aurait pu s'écraser par terre. Et pourtant, il travaille sans filet et sans harnais de sécurité.

C.T.



Glossaire

Plan : deux définitions possibles, selon le point de vue adopté. 1) Point de vue du tournage. Le plan correspond au métrage de pellicule enregistré entre le moment où l'on met le moteur de la caméra en marche et celui où on l'éteint. C'est donc d'abord une unité indivisée, sans coupe. 2) Point de vue du montage (du film terminé) : l'usage du terme est donc plus fréquent qu'en 1) : le plan décrit en 1 est fréquemment divisé en plusieurs unités, également nommées « plans », exemplairement dans le **champ-contre-champ** (voir ce terme). Le terme désigne alors la longueur de pellicule comprise entre deux collures. Sauf en cas de montage extrêmement rapide, le passage d'un plan à un autre est en général très sensible. Ce passage s'appelle un **raccord**.

N.B. Dans un tout autre sens, le mot plan est aussi utilisé pour désigner la taille de ce qui est visible à l'écran (**gros plan**, **plan d'ensemble**, etc.), ou encore pour désigner diverses profondeurs dans l'espace (**premier plan/arrière-plan** par exemple).

Raccord dans le mouvement : désigne un raccord où un mouvement est amorcé dans un plan, et poursuivi dans le plan suivant. Classiquement, ce raccord implique une nette différence de taille et/ou d'axe entre les deux plans, mais est réalisé de façon à ce qu'on sente une continuité entre ces deux mêmes plans.

Champ : désigne le fragment d'espace donné à voir, délimité par les quatre côtés du cadre.

Contrechamp : désigne le fragment d'espace opposé (à 180°) au champ.

Champ-contrechamp : figure combinant alternativement les deux figures précédentes.

Hors-champ : désigne tout l'espace non montré par le champ, mais dont l'existence est suggérée par celui-ci.

Off : se dit d'un son (voix, bruit, musique, etc.) dont l'origine ne se situe pas dans le champ. (Contraire : **in**).

Mouvements de caméra : les deux mouvements de base sont le **travelling** et le **panoramique**. Ces deux mouvements ne s'excluent pas forcément : ils peuvent être combinés l'un à l'autre.

Dans le cas du **panoramique**, la caméra, fixée sur un pied fixe (ou une épaule, dans le cas d'un tournage à la main) effectue une rotation horizontale de gauche à droite (panoramique gauche-droite) ou de droite à gauche (panoramique droite-gauche), ou un mouvement vertical de bas en haut ou de haut en bas. Un panoramique peut également balayer l'espace en diagonale.

Dans le cas du **travelling**, la caméra est fixée sur un objet en mouvement (chariot sur rails, voiture, etc.). Elle peut se déplacer latéralement (travelling latéral gauche-droite ou droite-gauche), en avançant (travelling avant) ou en reculant (travelling arrière).

Alain Philippon

Petite bibliographie

— Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Robert Laffont, 1964. Rééd. récente.

— David Robinson, *Charles Chaplin, sa vie, son art*, Ramsay, 1987.

Deux ouvrages indispensables et complémentaires. Le livre de David Robinson est la bio-filmographie la plus documentée et la mieux informée.

— Jean Mitry, *Tout Chaplin*, Seghers, 1972. Rééd. Atlas/Lherminier, 1987.

— Georges Sadoul, *Vie de Charlot*, Lherminier, 1978. *Deux classiques, complémentaires et nécessaires.*

— André Bazin, Éric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Ramsay, « Poche Cinéma », 1985. Préface par François Truffaut. Contient également un texte de Jean Renoir : « Non, Monsieur Verdoux n'a pas tué Charlie Chaplin ! » *Uniquement sur le Chaplin du parlant mais de loin l'ouvrage le plus éclairant.*

— *Charlie Chaplin*, Cahiers du cinéma, 1987. *Ouvrage collectif, nombreux textes et témoignages, filmographie commentée.*

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Catherine Schapira

Mise en page : Ghislaine Garcin

Photogrammes : Sylvie Pliskin

Impression : Raymond Vervinckt

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky

Ce *Cahier de notes sur...* *Le Cirque*, de Charles Chaplin a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Les grands films classiques, M et Mme Maréchal

@ *Les enfants de cinéma*

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.