

Le Kid

Charles Chaplin
États-Unis, 1921, noir et blanc.



Sommaire

| | |
|---|----|
| Générique, résumé..... | 2 |
| Autour du film | 3 |
| Le point de vue de Carole Desbarats : | |
| <i>Père et fils, un sourire et peut-être aussi une larme.....</i> | 7 |
| Déroulant..... | 16 |
| Analyse d'une séquence | 20 |
| Deux images-ricochets | 25 |
| Promenades pédagogiques..... | 26 |
| Éléments de filmo-bibliographie | 31 |
| Les enfants de cinéma | 32 |

Ce Cahier de notes sur... *Le Kid* a été réalisé
par Carole Desbarats.

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

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,**
et la **Direction générale de l'enseignement scolaire,**
le **Réseau CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

Résumé

Le Kid-The Kid

(Selon le dictionnaire Harrap's anglo-américain, le terme anglais « kid » – qui est en général conservé sans traduction dans le titre – désigne, dans un registre de langue familier, un gosse, un gamin. On privilégiera ici cette deuxième acception pour sa connotation plus affectueuse qui correspond davantage à l'esprit de l'œuvre plutôt que Le Gosse que l'on trouve parfois dans certaines filmographies.)

Charles Chaplin

États-Unis, 1921.

Version muette avec accompagnement musical.

51 minutes, n & b.

Producteur : Charles Chaplin.

Production : Charlie Chaplin, First national.

Scénario : Charlie Chaplin.

Photo : Roland Toteroh.

Décorateur : Charles D. Hall.

Montage : Charlie Chaplin.

Musique : Charlie Chaplin, arrangements musicaux d'Eric James et direction orchestrale d'Eric Rogers.

Interprétation

Charles Chaplin (le vagabond).

Jackie Coogan (l'enfant).

Baby Hataway (le bébé).

Edna Purviance (la mère).

Carl Miller (l'homme).

Tom Wilson (le policier).

Chuck Riesner (le costaud).

Henry Bergman (le patron de l'asile de nuit).

Sydney Chaplin (l'inspecteur de l'Assistance publique).

Au sortir de l'hôpital, seule et éplorée, une mère abandonne son bébé dans une limousine. La voiture est volée, le nourrisson à nouveau abandonné près d'un tas d'ordures. Charlot qui le découvre se voit contraint de le recueillir : un policier le surveille ! En parallèle, la mère, prise de regrets, ne retrouve plus son fils. Aussitôt la décision d'adoption prise, Charlot se révèle un père aimant, attentionné et compétent. Cinq ans plus tard, même s'il entraîne le gamin dans un petit trafic (l'enfant casse des vitres, il les répare), Charlot l'élève selon certains principes : propreté, prières, savoir sur la bagarre, etc. Entre-temps, la mère est devenue une vedette célèbre qui apaise ses remords en faisant la charité dans la cour de l'immeuble où habitent père et fils adoptif. Elle croise ainsi cet enfant dont elle ignore qu'il est le sien. Un médecin appelé au chevet de John découvre qu'il n'est pas le fils biologique de Charlot. Le directeur de l'orphelinat récupère donc le gamin mais Charlot arrive à le délivrer. Ils s'enfuient dans la nuit, sans logis désormais. La mère qui a reconnu le mot qu'elle avait glissé dans les langes de son fils lance un avis de recherche avec récompense. Le patron de l'asile où les deux fugitifs ont trouvé refuge le repère et il livre l'enfant au commissariat où la mère vient le chercher. Charlot, épuisé de douleur, s'endort sur le pas de sa porte. Il fait un rêve : dans la cour devenue paradisiaque, le Mal, la Jalousie s'infiltrent. Il est abattu et John le pleure. À ce moment, un policier le réveille et l'emmène *manu militari* à la maison de la mère dont la porte se referme sur la petite famille que l'on dirait aujourd'hui recomposée.

Autour du film

Pour évoquer l'élaboration d'une œuvre, il est pour une fois vraiment nécessaire de faire un rapport avec la biographie d'un auteur. *Le Kid* est un film dont la genèse a été chaotique, avec certes des épisodes difficiles qui jouxtaient le burlesque¹, mais surtout une origine tragique. En effet, la préfiguration de cette œuvre qui s'attache à montrer la tendresse entre un homme et son fils adoptif arrive quelques jours seulement après la perte d'un enfant. Parfois, le travail de deuil s'accompagne de création artistique.

Le 7 juillet 1919, la jeune épouse de Chaplin, Mildred Harris, donne naissance à un enfant mal formé qui meurt après quelques jours. Dix jours plus tard, Chaplin procède à un casting de bébés pour ce qui sera *Le Kid*.

30 juillet 1919 : Chaplin arrête la fabrication d'un court métrage, *Charlie's Picnic*, pour s'attaquer à un film de plus grande envergure alors intitulé *The Waif* (*L'Orphelin abandonné*) qui deviendra *Le Kid*. Si l'idée de départ de ce film, l'adoption d'un enfant abandonné, semble bien en rapport avec le deuil que vient de subir Charles Chaplin, d'autres éléments, indigence matérielle, arrachement à sa mère qui perdait la raison, violence de l'institution, en particulier celle de l'orphelinat, viendront renforcer cet aspect autobiographique.

Parallèlement au casting, Chaplin lance la construction de décors. Conçus par Charles D. Hall, ils sont variés : studio d'artiste, villa de célébrité, asile de nuit, mansarde au toit pentu qui, selon David Robinson, devait rappeler à Chaplin le 3 Pownhale Terrace où il avait vécu dans la misère. Autant



D.R.

dire que décorateur et accessoiristes doivent travailler aussi bien le côté luxueux (une limousine empruntée au cinéaste David W. Griffith, les gerbes de fleurs dans la loge de la mère) que la grande pauvreté (chaises trouées, cafetière émaillée, couverture-poncho), et ce contraste renvoie à celui que vit



Chaplin, cinéaste célèbre par les grands de ce monde, ayant vécu une terrible enfance dans le dénuement aussi bien matériel que psychologique.

Comme à son habitude, Chaplin tourne dans la continuité, c'est-à-dire que son plan de travail suit la progression du scénario et non les impératifs techniques. Le fait qu'il soit son propre producteur autorise cette méthode qui n'est pas la plus économique : si l'on regroupe tous les plans qui se passent dans un même lieu, on diminue les frais de tournage mais on perd en homogénéité du jeu des acteurs qui ne bénéficient plus de l'avancée progressive dans le récit. On imagine bien l'intérêt de procéder dans l'ordre chronologique, en particulier pour le jeu de Jackie Coogan qui, pour doué qu'il soit, n'en reste pas moins un enfant de six ans et peut avoir besoin de rentrer peu à peu dans le personnage.

Pendant ce temps, la First National qui distribuait les films que Chaplin produisait n'avait rien à montrer et elle s'impa-

tientait : non seulement le réalisateur s'était attaqué à un long métrage là où la firme attendait un court mais en plus, Chaplin, on le sait, était perfectionniste, donc lent. Il aurait filmé plus de cinquante fois la durée du film que nous connaissons : on imagine la difficulté du montage pour réduire ce rapport tout en gardant une histoire forte. Donc, pour calmer les distributeurs, Chaplin reprend les rushes de *Charlie's Picnic*, monte précipitamment le court métrage dont il change le titre en *Une journée de plaisir* ; le film déçoit le public.

Le 14 novembre 1919, il reprend le tournage de ce qu'il appelle dorénavant *Le Kid*.

Au fur et à mesure du tournage, les difficultés de vie privée se sont mêlées aux problèmes professionnels : Edna Purviance qui tenait le rôle de la mère s'est progressivement mise à boire sur le plateau et différents épisodes scandaleux ont touché l'intimité de Chaplin. Autant dire que l'atmosphère était parfois tendue. Par ailleurs, l'acteur-réalisateur exigeait beaucoup de ses équipes : ainsi, parce qu'il n'était pas satisfait, il a fait remonter le décor de l'asile de nuit détruit peu auparavant pour y faire de nouvelles prises. Autre exemple : le rêve a demandé deux mois de tournage.

De son côté, la First National restait toujours mécontente de n'avoir rien à montrer de nouveau au public. Du coup, elle s'est mise à négocier le paiement d'un film de trois bobines là où Chaplin allait en livrer sept. Or, pendant dix-huit mois de travail, Chaplin avait investi 500 000 dollars en production là où les distributeurs lui en proposaient 450 000. La firme distributrice a alors engagé une démarche juridique pour essayer de mettre la main sur le négatif du *Kid* via la procédure de divorce de Chaplin et Mildred.

Du coup, en août 1920, Chaplin réveille son chef opérateur, « Rollie » Toterth, à trois heures du matin : avec un assistant et un charpentier du studio, ils emballent les 135 000 mètres de négatif dans une douzaine de caisses qu'ils transportent à Salt Lake City pour terminer le montage dans une chambre d'hôtel, dans le plus grand secret. Cela permet de mesurer la passion qui animait Chaplin lorsqu'il fabriquait un film. En effet, le traitement de la pellicule argentique n'allait pas sans dangers à cette époque, elle était composée de nitrate qui a la



propriété de s'auto-enflammer quand la température dépasse 40° et les flammes produites sont particulièrement difficiles à éteindre. L'origine des grands incendies qui ont marqué les débuts du cinéma est liée à cette redoutable propriété chimique, ainsi celui du Grand Bazar de la Charité à Paris a-t-il fait plusieurs centaines de victimes en 1897, contribuant à installer la mauvaise réputation du cinématographe.

Malgré l'opposition de la First National, Chaplin réussit toutefois à faire une avant-première publique dont le succès ne convainc pas le distributeur. Le divorce d'avec Mildred est prononcé le 19 novembre 1920, *Le Kid* étant enfin retiré des tractations juridiques.

Le 6 janvier 1921, une autre projection à New York emporte tous les suffrages et calme la First National. Le film sera ensuite montré dans plus de cinquante pays, en Europe, en Australie, au Moyen-Orient et en Asie et il reçoit partout un accueil enthousiaste. « En 1924, l'Union soviétique, la Colombie et la Yougoslavie restaient pratiquement les seuls pays du globe où le film n'était pas sorti². »

Ce succès mondial s'explique par la qualité du film, par la beauté et l'émotion qui se dégagent d'un récit à valeur universelle – même si trois ans après la fin de la Première Guerre mondiale *Le Kid* évoquait aussi tous les orphelins abandonnés après 1918 –, mais également par le formidable duo constitué par le vagabond et le gamin.

Une trentaine d'années plus tard, à la fin de sa carrière, Chaplin tourne à nouveau avec un autre petit acteur, son fils Michaël, qui incarne les souffrances d'un enfant dont les parents sont persécutés par la commission des activités anti-américaines³. Même s'il est moins connu que le *Kid*, *Un roi à New York* (*A King in New York* - 1957) est un autre chef-d'œuvre de Chaplin, bouleversant dans sa peinture de l'enfance maltraitée. Charles Chaplin a soixante dix ans, son fils Michaël, une dizaine d'année. Le réalisateur interprète là aussi le protecteur symbolique d'un enfant harcelé par une institution d'État. Dans ces deux films jumeaux, le réalisateur est parti d'éléments autobiographiques, misère et souffrance du placement dans un orphelinat d'un côté, persécution par la commission des activités anti-américaines et exil en Europe de l'autre, mais il les a transposés : dans aucun des deux il ne se donne le rôle de père biologique, se centrant sur son désir de montrer par l'art ce que peuvent être les souffrances d'un enfant et comment les hommes aiment leurs fils.

¹ Le descriptif de cette genèse doit beaucoup au travail érudit et fiable de David Robinson, *Chaplin, sa vie, son art*. Ramsay, 2002.

² cf. David Robinson. *op. cit.* p. 177.

³ Au début des années 1950, pendant la guerre froide, le sénateur McCarthy lança au travers de cette commission une chasse brutale aux sympathisants communistes. Cela se traduisit par des listes noires. Chaplin lui-même a été inquiété par cette commission, d'où le règlement de comptes : son tribunal est plus que ridiculisé dans le film de 1957.





Père et fils, un sourire et peut-être aussi une larme

par Carole Desbarats

Vagabond ou vitrier ?

Commençons par une curiosité : pourquoi les génériques du *Kid* appellent-ils le personnage interprété par Charles Spencer Chaplin, « le vagabond » ? Dans ce film, le héros principal a pourtant un domicile suffisamment identifié pour qu'un médecin ou des représentants d'institution puissent s'y rendre. Par ailleurs, il exerce un métier dont il possède l'attrait ; certes son savoir-faire est insuffisant (il barbouille de mastic les vitres qu'il remplace) et sa déontologie douteuse (il fait d'abord casser les carreaux par son petit acolyte avant de venir proposer ses services), mais il est clairement vitrier, fût-il un piètre artisan. Un lieu de résidence, un métier, voilà qui s'oppose à la notion de vagabondage.

En fait, très longtemps, jusqu'aux *Temps modernes* (1935), le dernier film où son personnage est muet même si le film est parlant, le héros incarné par Chaplin s'appelle le plus souvent ainsi. Pourtant, dans *The Vagabond* (1916), il incarne « un violoniste », dans *Charlot fait une cure* (*The Cure*, 1917), « un gentleman éthylique », ou dans un film qui précède de peu *Le Kid*, *Une idylle aux champs* (1919), « l'employé en vacances », etc. Voilà une incohérence qui aide à prendre de la distance avec certaines interventions qui ne sont pas toujours le fait du réalisateur : il en va de même pour les affiches, qui, pour intéressantes qu'elles soient, n'apprennent pas grand-chose sur la



conception du film qu'aurait le cinéaste puisqu'il ne les choisit pas lui-même. Gageons que Chaplin fait exception sur ce point : considéré, de son vivant même, comme le plus grand cinéaste de tous les temps, il disposait d'une liberté d'action dont très peu de cinéastes ont pu se targuer.

Alors, va pour « vagabond », d'autant plus que dans *Le Kid*, Charlie Chaplin reprend l'intégralité de la panoplie de ses personnages du muet, petit chapeau plus ou moins cabossé, vêtements proches de la guenille, godillots et canne. La continuité et l'identification avec les précédents rôles de Charlot se font au premier coup d'œil : on retrouve ici un paramètre majeur du personnage que Chaplin lui-même appelait « le petit homme », la pauvreté, celle qui fait ramasser les mégots des autres et s'en contenter en guise de cigarette. En revanche, il faut bien constater que le rapport au métier de vitrier disparaît bien vite dans le film (comme dans tant de fictions où, une fois la profession d'un personnage sommairement caractérisée, on n'en parle plus).

« Un sourire et peut-être aussi une larme »

Une fois le générique passé, un carton nous avertit : « *Un film avec un sourire et peut-être aussi une larme.* » Dès l'ouverture, Chaplin signe une déclaration stylistique d'importance : il va pratiquer le mélange de deux tonalités difficilement miscibles. En effet, rire et pleurer sont deux expressions liées à des sentiments et des émotions intenses, passer de l'un à l'autre rapidement est risqué, on peut facilement tomber dans le grotesque, ce qui explique que rarement ces tonalités se côtoient avec bonheur. Le burlesque fait peu de place au sentiment (ou de manière fugitive, ou encore souvent à la fin du film, en *hap-*

py end) : sa vitesse intrinsèque s'oppose au temps nécessaire à la montée des larmes qui marque le mélodrame. Pourtant, les deux genres, burlesque et mélodrame, se déploient sur un même fonds : le monde est hanté par le Mal, dans le premier, on nous fait en rire, dans le second on nous émeut, et certains grands cinéastes comme Chaplin arrivent à nous y faire et pleurer et « sourire » comme l'indique l'exergue du film.

Rire ou sourire ?

Le rire d'abord puisque c'est pour la maîtrise de cette tonalité que l'on connaît Chaplin. Si l'ouverture du film travaille les données du mélodrame, nous y reviendrons, dès la cinquième minute, le personnage de Charlot arrive dans sa démarche caractéristique. Le raccord avec les autres courts et moyens métrages de Chaplin se fait de manière implicite et nous sommes vite prêts à accueillir le comique. Dans cette séquence, qui est analysée p. 20, on retrouve à plusieurs reprises la tonalité burlesque bien connue, quand Charlot dupe le vieillard à qui il laisse son *paquet* encombrant, quand la femme au landau le rosse à coups de parapluie... l'exagération de l'effet correspond bien à ce que le grand critique tchèque Peter Kral appelait la « morale de la tarte à la crème » qui régit le burlesque des trente premières années du siècle dernier.

Mais il faut bien constater que ce rire franc n'est pas ce qui domine dans *Le Kid*. Chaplin a raison, nous sourions plutôt, c'est à dire que nous acquiesçons avec plus ou moins d'émotion devant une situation volontairement incongrue : Charlot levant la tête pour chercher de quelle fenêtre a été jeté ce petit déchet qu'est le nourrisson, ou, plus tard dans le film, les inventions efficaces d'un père dénué d'argent pour équiper la nursery improvisée du bébé adopté : vieille cafetière avec tétine pour biberon, chaise percée pour siège spécial bébé. Dans ces exemples, le sourire souligne alors l'étonnement (le bébé par la fenêtre) ou l'admiration devant l'ingéniosité (le matériel de puériculture).

Ce sourire peut aussi se mâtinier de connivence : la mine concentrée de John, la gestuelle efficace de son interprète, Jackie Coogan, pour faire son « travail » – lancer des cailloux dans les



carreaux – ne font pas éclater de rire mais provoquent le plaisir de voir ce même – car c’est cela un *kid* en anglais –, apporter sa contribution au maigre budget de la famille : cette transgression mineure est nuancée par le fait que, même si voir un garnement casser des vitres est parfaitement délectable... au cinéma, nous avons là affaire à un enfant pauvre qui aide son père à gagner trois francs six sous. Du coup, c’est bien une tendresse complice qui arrive dans le sourire. Et l’on se trouve très loin de la cruauté travaillée à différents niveaux qui fait exploser le rire dans le burlesque : une boule de glace glisse dans le dos d’une rombière dans *l’Évadé* ; Charlot, gentleman éthylique coince et recoince à loisir le pied blessé du méchant barbu (Henry Bergman) dans une porte à tambour dans *Charlot fait une cure*. Douleur physique (celle des autres, des méchants et des victimes désignées (il faudrait parler un jour de la misogynie du Burlesque et de Chaplin en particulier à l’égard des femmes vieilles, grosses et riches que l’on appelle d’un terme générique les rombières...),

destructions en chaîne (les inventions explosives de Bricolo dans *Pour épater les poules*), les exploits physiques insensés (Buster Keaton glissant, courant, sautant dans *Malec Forgeron*) sont autant d’excès caractéristiques de la tonalité burlesque¹. On les retrouve parfois dans *Le Kid* mais, sauf quelques rares exceptions, ils sont tempérés : leur teneur en cruauté est singulièrement basse. Ainsi, dans le match de boxe qui oppose le kid au petit frère du fort des Halles, le rire se fonde dans notre jubilation devant l’incroyable agilité (burlesque cette fois) de Jackie Coogan ; il participe davantage d’un plaisir un peu sadique lorsque nous voyons Charlot asséner des coups de brique répétés à la brute bodybuildée. L’exemple peut éclairer sur cette différence : dans *Charlot fait une cure*, Charlot n’a pas de raison forte de renouveler le supplice de la porte sur le pied de Bergman, il agit par pur plaisir cruel, par revanche sociale probablement aussi. Dans *Le Kid*, le petit malingre qu’il est s’est trouvé menacé physiquement par le colosse, il profite alors de la protection que lui offre le discours lénifiant de la femme (Edna Purviance) pour assouvir sa vengeance. Dans le premier cas, le spectateur est associé à la jouissance de faire souffrir celui qui est d’emblée caractérisé comme le méchant ; dans le second, le spectateur se réjouit de la vengeance de David s’acharnant pour une fois contre Goliath. Mais, et c’est la spécificité du *Kid*, ce géant-là ne représente pas le Mal², il est juste une brute épaisse douée de la réflexion d’un moustique, donc si nous éprouvons un plaisir à le voir ainsi malmené, il s’agit davantage d’un effet du comique de répétition (Charlot réitère à loisir ses coups de brique) que de la délectation du spectateur complice avec le héros contre un méchant dangereux qu’il faut réduire.

L’exergue était donc juste, on sourit plus que l’on ne rit dans *Le Kid* et ce d’autant plus que, de manière inhabituelle pour le cinéphile qui se cantonne aux courts métrages dans l’œuvre de Chaplin, la tonalité dominante est celle du mélodrame.

Les larmes du mélodrame

Autant le Burlesque est un genre qui se construit sur le dérèglement du monde qu’induit la seule présence du personnage comique, autant le Mélodrame se fonde sur la violence

de la société qui dérègle le personnage. En effet, le Burlesque a, la plupart du temps, partie liée avec le Merveilleux : une cause le plus souvent absurde déclenche une logique implacable qui substitue à la cohérence du monde celle qui découle de la simple présence du personnage burlesque ; en vertu de ce pacte, tous les excès sont possibles et toutes les inventions acceptées par le spectateur³.

Le Mélodrame table au contraire sur un réalisme exacerbé, celui qui permet de suivre un ou des personnages jusqu'au fond du malheur, jusqu'au risque du naturalisme. Comme le disait Jean Douchet, le Mélodrame, c'est une Tragédie dans laquelle le prix du loyer pose problème : ses personnages ne vivent pas dans une zone éthérée au-delà des classes sociales. Du coup, ce genre traverse tous types de films et d'époques, du western (*Duel au soleil* de King Vidor, 1946) au polar (*Traquenard* de Nicholas Ray, 1958) en passant par la comédie musicale égyptienne des années 1950, le film vintage (*Loin du Paradis* de Todd Haynes, 2003), *L'Americana* (*Sur la route de Madison* de Clint Eastwood, 1995) ou le pur mélo hérité de la tradition littéraire française (*Corps à cœur* de Paul Vecchiali, 1978). Il se caractérise par une exacerbation des sentiments, une structure qui réunit les contraires ou les plus grands écarts sociaux, écarts d'âge : le Prince et la Bergère, l'homme puissant et âgé et la jeune fille. Le genre est aussi profondément marqué par la constante présence du Mal qui s'acharne sur les victimes, au nom d'une fatalité contre laquelle elles n'arrivent pas à lutter. En même temps, le Mélodrame campe dans le camp du Bien ce qui induit une forte densité morale s'exerçant souvent aux dépens d'une analyse distanciée, en tous cas dans les mauvais mélodrames⁴. Les chefs-d'œuvre du mélo, ceux, entre autres, de Borzage, Clint Eastwood, Fassbinder, Douglas Sirk, John Stahl, Paul Vecchiali, ne sous-estiment ni la complexité du monde ni celle de leurs personnages, juste pour faire pleurer Margot. Les mélos de bas étage ont considérablement nui au genre qui, du coup, se trouve entaché d'un souverain mépris.

Ce n'est pas pour rien que les Américains les traitent de *women pictures* ou *tears jeekers* soit films pour femmes, et tire-larmes. On ne pleure pas quand on est un homme (dit la

doxa). Or il se trouve que l'industrie du cinéma est, jusqu'à une époque très récente, à peu près exclusivement exercée par la gent masculine, en tous cas dans ses postes clés : production, scénario, réalisation. Qui plus est, il est aussi vrai que, tout comme les téléromans brésiliens, les mauvais mélos font de grands succès publics. Face à ces trois éléments, il aura donc fallu bien de l'assurance, de l'audace et de l'ambition esthétique aux cinéastes que nous avons cités plus haut pour reprendre en charge un genre sous-estimé à la fois parce que populaire et fondé sur l'expression de l'émotion voire les larmes.

Et justement, on ne dit pas assez que Chaplin est un maître du mélo. Pourtant, certains de ses plus grands films comptent parmi les mélodrames majeurs dans l'histoire du cinéma. *L'Opinion publique* (1923) où les personnages n'arrivent pas à choisir le bonheur s'il s'accompagne de pauvreté, *Les Lumières de la ville* (1930) où Chaplin sacrifie à la tradition des héroïnes aveugles que reprendra Douglas Sirk dans *Le Secret magnifique* (1953), ou encore *Les Feux de la rampe* (1952) dans lequel la maladie et l'implacable déchéance physique de la vieillesse jouent un grand rôle, sont clairement des mélodrames. Mais parfois, dans quelques autres de ses films, et surtout dans ses longs métrages, la tonalité mélodramatique est présente sans toutefois se trouver majoritaire : seuls certains passages travaillent le genre, comme dans *Le Kid*. Ainsi dans *Monsieur Verdoux* (1947), la rencontre avec la femme qui sort juste de prison, sur laquelle Verdoux/Landru voulait tester son poison, puise dans les codes de la jeune fille livrée au pire de la violence sociale par la misère. (Mais que l'on se rassure, Chaplin, interprète de l'empoisonneur, reculera devant cet acte.)

Lorsque, à l'ouverture du *Kid*, une femme sort d'une institution charitable seule avec son bébé qu'elle abandonne, quand à 7'48", assis au bord du trottoir, avec le nourrisson littéralement sur les bras, Charlot découvre le papier dans les langes de l'enfant : « *Aimez cet orphelin et prenez soin de lui* », on retrouve pleinement les stéréotypes coutumiers du mélodrame à l'œuvre depuis Pixérécourt au XIX^e siècle⁵. Chaplin ne cherche pas à dissimuler ces clichés. Mieux, il insiste avec une phrase affichée en carton de présentation de la femme

(Edna Purviance) : « *La femme dont le seul péché est d'être mère* ».

La réduction du caractère de cette héroïne à la seule fonction maternelle, la malédiction sociale qui pèse sur elle et qui est clairement morale (le mot péché n'est pas anodin), le dénuement matériel sont autant de paramètres classiques dans le traitement des héroïnes du mélodrame depuis la littérature et l'opéra du XIX^e siècle. Mieux ou pire encore, Chaplin se permet un insert sursignifiant : la simple juxtaposition hors-contexte dans le montage d'un plan du Christ portant sa croix est censée faire comprendre au spectateur la violence du tourment intérieur que vit cette femme. Aujourd'hui, ce plan prête à moquerie : le spectateur de cinéma est éduqué par sa fréquentation des images, il n'a en général pas besoin que l'on déploie ce qui se trouve dans les coupes du montage si celui-ci n'est pas trop sophistiqué. À l'époque, il n'a pas dû choquer autant, après tout, dans *Furie*, en 1936, le grand Fritz Lang s'est bien permis de surimposer un plan de basse-cour où caquettent des poules sur un plan de femmes faisant monter une rumeur.

Même s'il s'agit d'un plan unique dans le film, la description de l'héroïne en victime écrasée par le destin (au moins dans un premier temps) étonne de nos jours : la place des femmes dans la société et leur représentation dans le cinéma ont évolué, sans compter qu'il ne faut pas sous-estimer la façon dont les chefs-d'œuvre des séries télévisuelles ont, depuis une dizaine d'années, traité les personnages féminins : elle aussi contribue à modifier notre perception des héroïnes. Avant le troisième âge d'or des séries télé⁶, comme au cinéma, les personnages féminins de série étaient au deuxième plan, cantonnées dans des rôles secondaires plutôt stéréotypés. Depuis, les séries américaines des années 1990, dans un premier temps, puis maintenant danoises, australiennes voire françaises mettent des femmes au cœur du récit, en position d'héroïnes, et le font davantage que le cinéma contemporain. Et surtout, ces femmes sont agissantes, complexes, non idéalisées. Des personnages en fait. On pense respectivement – pour ne pas allonger une liste fastidieuse – à *The Good Wife* (2009), *Borgen* (2010), *Top of the Lake* (2013), *Engrenages* (2005). Certaines de ces séries sont écrites voire réalisées par des



femmes (c'est le cas de Jane Campion pour *Top of the Lake*) : on décrit mieux ce que l'on connaît. D'où la difficulté que rencontrent des réalisateurs et scénaristes masculins, quand ils ne sont pas exigeants dans leur rapport à leur art, pour camper certains personnages de femmes ou certains aspects de leur condition sociale, voire, et c'est plus paradoxal, pour décrire le rapport qu'eux-mêmes entretiennent avec leurs enfants, nous y reviendrons : l'œuvre de Chaplin constitue une magnifique exception sur ce point.

En 1921, au moment où Chaplin écrit *Le Kid*, la présence des femmes dans le monde professionnel du cinéma se réduit

souvent à des rôles et des responsabilités d'arrière-plan, il suffit de lire un générique pour s'en convaincre. Donc, nous ne ferons pas de faux procès à un cinéaste qui, plus que bien d'autres, a su faire une place aux personnages féminins dans son œuvre, à la fois avec d'horribles clichés (les rombières qu'il lamine, de ses courts métrages à *Monsieur Verdoux*) et des attentions amoureuses pour les personnages de jeune femme (la merveilleuse Paulette Goddard dans *Les Temps modernes* ou dans *Le Dictateur*). Restons sur ce sujet en rappelant par exemple le plan final du *Dictateur* où, dans un moment de dérégulation, la voix *off* de Chaplin, réalisateur et double personnage principal, demande à la femme aimée d'élever son regard « *Look up Hannah !* ». L'injonction est belle.

On retrouve cette ambivalence dans *Le Kid*. Si le personnage de la mère est, dans le premier quart du film, associé aux poncifs du pur mélodrame, il devient plus actif par la suite et la tonalité stéréotypée de l'ouverture du film bascule du côté d'un mélange plus chaplinien. Loin des clichés de la représentation traditionnelle des hommes, le film s'appuie sur un duo, celui que le vagabond constitue avec le gamin, grâce auquel Chaplin ose montrer ce qui existe, mais se représente peu, ou alors dans une expression contrainte par les codes de la retenue virile : la profonde affection qui unit un homme à l'enfant qu'il élève.

Père et fils, le duo Chaplin/Coogan

Le duo est une figure déséquilibrée dans le cinéma de Chaplin : elle est en général dominée par le réalisateur-interprète. Dans *Le Kid* pourtant, même si Charlot reste le personnage principal, Jackie Coogan se taille une belle part, et d'abord parce qu'il est un enfant. L'acteur enfant, même s'il joue mal, est un concurrent redoutable pour un adulte, c'est ce qui avait conduit un autre acteur burlesque, contemporain de Chaplin et connu, lui, pour ses excès en tous genres, W. C. Fields, à glisser pendant un tournage une dose de gin dans le biberon de Baby LeRoy : le nourrisson avait mis une journée à dessouler. Que l'on se rassure, Chaplin s'est montré à l'exact opposé de cette attitude, d'une part parce qu'il aimait les enfants, de l'autre parce qu'il connaissait sa propre valeur de comédien,

l'attachement que lui portait son public et n'avait pas d'inquiétude à cet égard.

En tout cas, le personnage du Kid est devenu une référence majeure dans la représentation des enfants au cinéma : le talent de son interprète, Jackie Coogan y est pour beaucoup. Quand il l'a vu pour la première fois, sur scène, pendant un numéro de son père, Chaplin a immédiatement été séduit par le charme de cet enfant de quatre ans⁷. Dans son autobiographie, *Ma vie*, il décrit avec étonnement sa sortie du plateau sur un rythme de jazz endiablé. Quelques jours plus tard, Chaplin rencontre Jackie qui le conquiert par la phrase suivante : « Je suis un prestidigitateur qui travaille dans le monde de la magie », ce qui comptait probablement parmi des répliques apprises, mais le fait est là, le réalisateur lui donne un petit rôle dans *Une journée de plaisir* (*A Day's Pleasure*, 1919). Ce n'était pas un coup d'essai : cet enfant de la balle avait joué à deux ans dans *Skinner's Baby* d'Harry Beaumont en 1917.

Chaplin répétait trois ou quatre fois les scènes avec lui en mimant ce qu'il avait à faire et en général une seule prise suffisait. Témoins et critiques s'accordent à dire qu'il s'agissait là d'imitation plutôt que d'interprétation, certes, mais le fait est là : le jeune acteur est très doué. Cela étant, pour talentueux que soit le gamin, le faire pleurer devant la caméra n'était pas facile, comme cela ne l'est pour aucun comédien. Chaplin, n'ayant pas le cœur de bousculer l'enfant, a confié cette tâche à son père⁸. Celui-ci n'a rien trouvé de mieux que de dire à Jackie que, s'il ne pleurait pas, le directeur de l'orphelinat viendrait le chercher pour de bon : le petit acteur a obtempéré, sans probablement être dupe de la ruse. En effet, le fils de Chaplin, Michaël, témoigne du fait que le père Coogan terrorisait son fils, voire le battait⁹. En tout état de cause, il semble bien que Jackie ait mené l'équipe de tournage par le bout du nez, allant jusqu'à se cacher derrière un bout de décor pour observer l'effet que sa disparition produisait sur les adultes paniqués.

Mais le plus frappant est la tendresse que Chaplin a manifestée envers cet enfant pour lequel il a fait ce que peu d'événements l'auraient poussé à accepter : il a arrêté le tournage et fermé le studio pendant une semaine pour que Jackie puisse voir sa grand-mère à Noël. Et en effet, pendant le tournage



du *Kid*, même si les parents sont présents sur le plateau, Chaplin se comporte de manière très paternelle envers Jackie, à tel point que l'équipe a pu penser que le gamin était une sorte de fils voire de substitut de l'enfant qu'il venait de perdre, ce qui n'est pas invraisemblable. On l'a dit, peu de temps avant, Charles Chaplin avait été privé d'un enfant mort cinq jours après sa naissance. La passion du cinéma a pu l'aider à faire face à cette douleur : quelques jours plus tard, il auditionnait des bébés pour le casting de ce qui allait devenir *Le Kid*.

Après le succès mondial du film, l'enfant Jackie Coogan a été reçu par des présidents, des hautes personnalités et par le Pape. Par la suite, sa carrière en tant qu'interprète-enfant a été très brève. Après *l'Oliver Twist* de Franck Lloyd en 1922, *Tom Sawyer* de John Cromwell en 1930 et quelques films mélodramatiques, il s'arrête de jouer à la fin des années 20 avant d'être oublié lorsque l'adolescence puis l'âge adulte ont effacé la grâce mutine et espiègle de celui qui restera le *Kid*. Il reprend bien plus tard quelques rôles de second plan, en particulier chez Jack Arnold (*Jeunesse droguée*, 1958) et, dans la fin de sa vie, le rôle de l'oncle Festen dans la série télévisée bien connue *The Adam's Family* de 1964 à 1966.

Cela étant, comme, en 1938, il a intenté un procès à sa mère qui le spoliait de son argent, il se trouve bien involontairement à l'origine d'une loi américaine promulguée en 1939 et qui porte son nom, le Coogan Act, la Coogan Law ou encore le Childs Actor's Bill, selon laquelle les adultes qui ont la garde d'un enfant artiste doivent déposer la moitié de ses gains en dépôt et justifier de l'autre moitié devant le tribunal. La loi a été revue plusieurs fois. Elle oblige maintenant les employeurs à verser une partie du salaire de l'enfant sur un compte d'épargne et surtout elle affirme que la totalité des sommes gagnées par le mineur lui appartiennent.

En fait, comme Billy Chapin, le petit John de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, Jackie Coogan reste l'acteur d'un seul film, un chef-d'œuvre. Certes, l'enfant était attachant et cela se perçoit dans son interprétation – mais probablement, ainsi que le suggère David Robinson, ce gamin-là symbolisait-il trois ans plus tard « tous les orphelins de la guerre mondiale¹⁰ ».

En tout cas, Le *kid* aura, dans l'œuvre de Chaplin, un autre « frère », le propre fils du cinéaste, Michaël, qui, en 1957, interprète Ruppert dans *Un roi à New York*, un jeune gamin de 10 ans, surdoué, qu'un tribunal maccarthiste contraint à la délation.

Rares sont les enfants correctement traités au cinéma, c'est à dire, non ripolinés, non soumis à de gracieux mots dits d'enfant, ces trois-là, les deux John et Ruppert, comptent vraiment dans la courte liste de ceux qui, parce qu'ils ont été traités dans toute la complexité d'un être humain, sont de véritables révélateurs du talent d'un cinéaste.

Mais, pour charmant qu'il soit, un personnage ne suffit pas à faire un duo. Dans *Le Kid*, c'est bien la relation entre père et fils adoptif qui constitue la base sur laquelle le réalisateur prépare la possible naissance des émotions chez le spectateur, dans le sourire ou dans les larmes. Bien sûr, il faut sur ce sujet faire une place, même si elle reste limitée, à l'aspect autobiographique qui a probablement présidé à la conception de ce film. À côté de la perte de son enfant, on peut ajouter le fait que Chaplin a lui-même été placé en foyer pour enfants déshérités à 7 ans quand la folie de sa mère s'est déclarée. Il y a été très malheureux. Toute la séquence où le directeur de l'orphelinat vient littéralement arracher le kid à son père adoptif s'en trouve éclairée. Mais l'aspect autobiographique ne saurait suffire à rendre compte de la force de ce passage déchirant. Ce n'est pas l'origine de l'événement qui provoque le choix magnifique de faire courir Charlot sur les toits au mépris du danger, dans des plans d'une composition graphique superbe. La scénographie – avoir choisi la hauteur vertigineuse plutôt que la poursuite à plat dans les rues – provoque l'inquiétude pour le personnage et fait participer, par la perception du déséquilibre, à l'état émotif d'un père auquel on arrache son fils, ce que la traditionnelle course-poursuite n'aurait pas provoqué de la même manière. En contrepoint, la musique typique du genre qui souligne les expressions relevant à la fois du mélodrame et du jeu d'acteur maîtrisé du jeune Jackie contribuent pour certains spectateurs dont je suis à faire verser des larmes.

La tendresse des hommes

On arrache un enfant à son père qui le récupère et se cache avec lui dans un asile de nuit. La situation pourrait figurer dans un bon mélodrame des familles. À une exception près. Et de taille. Ce n'est pas une mère qui protège son enfant. C'est un homme, un père. En 1921. Non que la réalité d'une telle

situation n'existât pas à cette époque, bien sûr, en revanche la représentation fictionnelle en est bien plus rare.

Il faut pour terminer ce point de vue saluer l'insolence, l'audace de ce que Chaplin met ici en place.

Reprenons : comme dans une situation standard du mélodrame, une mère célibataire démunie de tout abandonne son nourrisson dans une limousine, espérant lui procurer ainsi une meilleure vie que celle qu'elle aurait pu lui offrir. Après maintes tergiversations, un homme, lui aussi, célibataire recueille l'enfant. Si, après l'avoir adopté et baptisé civilement, il manifeste un certain embarras pendant un plan, une séquence plus tard, il se retrouve en parfaite maîtrise de la situation : il sait faire. Il a installé une nursery de fortune, plie des langes, vérifie la propreté des ongles et des oreilles, fait réciter le bénédicité avant le repas ; un peu plus tard, il enseigne les bases de la boxe, bref il éduque son enfant.

Dès le premier quart d'heure, le film met ainsi à mal une idée solidement établie : l'éducation des enfants serait une affaire de femmes devant laquelle les hommes seraient incompetents. En 1921, Charles Spencer Chaplin prend sobrement le contrepoint de ce préjugé comme le démontre le tout dernier plan du film où, dans un stéréotype inversé, la mère fait entrer le père adoptif chez elle et ferme la porte sur ce que, à l'époque, on n'appelait pas encore une famille recomposée. Auparavant, Chaplin aura filmé un personnage masculin qui non seulement est parfaitement capable de subvenir aux besoins du foyer, mais aussi s'occupe *naturellement* de la lessive, de la propreté de son rejeton, de son éducation morale (à différents sens du terme), et, en plus, ose ne pas cacher les émotions qu'il éprouve. En cela, le réalisateur s'inscrit calmement en faux contre l'opinion commune et le fait délibérément : au cours du film, le médecin appelé par un père inquiet lâche, contre toute évidence : « *Cet enfant a besoin de soins et d'attentions.* » Nous, spectateurs, savons bien le contraire : il en dispose déjà, le recours au médecin en donnant une preuve supplémentaire ! Et Chaplin d'enfoncer le clou par un effet de montage¹¹ : les plans suivants montrent le père préparant un cataplasme : puis arrive un carton vengeur qui souligne la bêtise de *l'a priori* en annonçant de manière ironique : « Les



soins et les attentions », c'est-à-dire l'arrivée des hommes de l'orphelinat qui viennent séparer père et fils.

La rage de Chaplin ne se porte pas contre la condition faite aux hommes et la façon dont la société les prive d'exprimer leur amour à leurs enfants de manière ouverte, ce serait un anachronisme que de le prétendre. Non, la colère et la violence de Chaplin se concentrent sur les institutions qui sont le vecteur de cette oppression : l'hôpital « de Charité » qui ferme ses grilles derrière la mère célibataire, la police, les orphelinats mal dirigés. Autant dire qu'il décrit de manière acerbe la violence de la société américaine des années 1920 qui fait se juxter les riches en limousine et les pauvres qui affrontent la dureté de la misère. On ne s'étonne donc pas que Chaplin ait eu maille à partir avec la commission des activités anti-américaines pour « sympathies communistes », ce qui l'a poussé, dans les années 1950, à s'exiler de ce pays qu'il avait pourtant choisi.

Une œuvre vit dans le temps. Presque cent ans après la mise en production du *Kid*, même si nous retrouvons dans le film ces revendications sociales et d'autres éléments spécifiques de la société d'alors, nous pouvons être frappés aujourd'hui par autre chose, qui n'émergeait peut-être même pas à l'époque : la rupture du tabou était tellement sereine qu'elle n'a pour ainsi dire pas été perçue, en tous cas par les critiques. Sans faire exploser de bus, ni maîtriser une foule d'ennemis, voire

dominer le monde libre à l'aide d'une panoplie high tech, Chaplin filme ce qui existe mais ne se parle pas, ne se montre que très peu, une banalité qui pour lui ne se commente même pas l'amour qu'un père peut porter à son enfant.

Plus radical encore, comme on le constate dans la séquence analysée p. 20, celle de l'adoption, le film laisse à penser que l'amour paternel n'est ni le seul fait des pères biologiques, ni inné, « déjà là » : il se construit dans la relation avec l'enfant.

¹ On notera que les courts métrages cités font partie du programme intitulé *Cinq Burlesques* au catalogue d'École et cinéma.

² Dans *Le Kid*, le Mal se trouve davantage décrit à travers la répression effectuée par les institutions, orphelinat en tête... cf. *infra*.

³ Pour une définition plus précise du Burlesque, cf. le cahier de notes consacré aux *5 burlesques*, « La vitesse burlesque et le chaos du monde ». p. 3.

⁴ Sur le Mélodrame, cf. *Le Plaisir des larmes*, collectif dirigé par Carole Desbarats, Éditions de l'ACOR, 1997. Et *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Florence Fix, Klincksieck, 2011.

⁵ Les deux tomes rassemblant ses mélodrames (1792-1800 et 1801-1803) sont édités dans la collection « Classiques Garnier » respectivement en 2013 et 2014.

⁶ cf. Brett Martin : *Des hommes tourmentés. Le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*, La Martinère, 2014.

⁷ Jackie Coogan est né le 26 octobre 1914 et mort le 1 mars 1984.

⁸ Le père joue plusieurs rôles dans le film, un clochard, le diable et un invité dans la soirée que donne la mère (scène supprimée en 1971).

⁹ in *Les Enfants de cinéma*. François-Guillaume Lorrain, Grasset, 2011, p.49.

¹⁰ *op. cit.*

¹¹ Charles Chaplin non seulement écrit, produit et réalise, interprète ses films mais il les monte et en compose aussi la musique, contrôlant ainsi presque toute la chaîne de création et de fabrication de l'œuvre.



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 4



Séquence 6



Séquence 8



Séquence 8

Déroulant

On remarquera que ce film est d'une durée réduite, à peine 50 minutes, quand nous sommes habitués aujourd'hui à un standard oscillant entre 1h30 et 2 heures. En 1921, il marque pourtant une étape importante dans la filmographie de Chaplin, le passage à des films d'une durée inédite dans son œuvre et se trouve du coup considéré comme son premier long-métrage.

Générique

- [52"] Carton : « *Un film avec un sourire et peut-être aussi une larme* ».
- [58"] Dans la tradition du cinéma muet, le film est rythmé par des fondus au noir, des ouvertures et fermetures à l'iris qui permettent de passer d'une séquence à l'autre. C'est le cas pour cet incipit. De l'hôpital de la Charité sort celle que le carton qualifie ainsi : « *Celle dont le seul péché est d'être mère*. » Elle porte un nourrisson. Un plan sursignifiant montre le Christ portant sa croix. Ne sachant où aller, elle se retrouve dans un jardin public, « *Seule* » indique un carton.
- [1'59"] Carton « *L'homme* ». Un jeune homme, présentant les caractéristiques stéréotypées de l'artiste, regarde un portrait de la femme que nous connaissons comme la mère. Accidentellement, la photo tombe dans la cheminée. Après avoir tenté de la retirer du feu, l'homme la laisse s'y consumer.
- [2'40"] La mère abandonne le bébé dans une riche limousine et s'enfuit. Deux malfrats volent le véhicule.
- [3'33"] Dans le parc, la mère est prise de remords.
- [3'50"] Les deux voleurs s'aperçoivent de la présence du bébé. Ils le déposent, tel un vulgaire déchet, près d'un tas d'ordures et s'enfuient.
- [4'39"] Retour au parc sur la mère accablée.
- [4'52"] La « *Promenade matinale* » de celui que le générique désigne comme « le vagabond¹ ». D'une poubelle à l'autre, il trouve le nourrisson comme si lui aussi avait été jeté par une fenêtre, comme les autres ordures. Il le dépose dans le landau d'une femme qui proteste avec énergie : ce n'est pas son enfant ! Charlot cherche par différents moyens à se débarrasser du bébé : il le place délibérément dans les bras d'un vieil homme qui le poursuit pour le lui rendre et, comme l'avait fait le vagabond avant lui, se débarrasse du fardeau encombrant dans le landau déjà vu. La mère

furieuse croit que Charlot est responsable de cet abandon réitéré et le rosse à coups de parapluie. La présence muette et menaçante d'un policier oblige le vagabond à reprendre l'enfant.

9. [7'48"] Assis sur le trottoir, ayant vaincu la tentation de jeter le bébé dans une bouche d'égout, Charlot découvre le papier laissé par la mère dans les langes : « *Aimez cet orphelin et prenez soin de lui* ». Accompagné par la musique qui devient plus lyrique, le regard sur le bébé change et se remplit de tendresse : pour la première fois, Charlot considère ce nourrisson et lui sourit.

10. [8'50"] Retour à la maison du « vagabond » : sur le pas de la porte, répondant aux interrogations des voisines, Charlot reconnaît cet enfant comme son fils et, dans la foulée, le baptise « John ».

11. [9'15"] Chez celui que le générique appelle le vagabond et qui pourtant a un foyer, Charlot est désespéré : que faire devant un bébé qui pleure avec intensité ?

12. [9'35"] Pendant ce temps, la mère, taraudée par le remords, retourne vers la riche demeure : la limousine n'y est plus.

13. [10'25"] Le désarroi n'a pas duré. Attentif, affectueux et compétent, le père adoptif s'occupe du bébé auquel il a installé une nursery de fortune.

14. [11'55"] Carton: « *Cinq années plus tard* ».

15. [12'] Nous découvrons le kid assis sur le trottoir, occupé à nettoyer ses ongles quand passe un policier bien perplexe devant le spectacle ; cela n'impressionne nullement le gamin qui rentre chez lui. Le policier s'en va : il ne s'agissait pas d'un enfant abandonné.

16. [12'42"] Scènes de la vie quotidienne : la toilette.

17. [14'02"] Au travail, le père adoptif et son petit acolyte : le gamin casse les carreaux, le « vitrier » les remplace, dans un savoir-faire approximatif. Mais un policier repère le manège. Commence un marivaudage entre Charlot et la treizième de ses clientes qui se trouve être la femme du représentant de la loi déjà rencontré, d'où une course-poursuite.

18. [18'25"] Repas en famille.



Séquence 9



Séquence 11



Séquence 13



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 21



Séquence 23



Séquence 25



Séquence 28

19. [18'55"] Pendant ce temps, la femme, devenue une comédienne célèbre, est couverte de fleurs par ses admirateurs.

20. [20'28"] En contraste social, suite du repas entre père et fils adoptif.

21. [20'47"] Au bas de l'immeuble, la mère fait la charité aux enfants nécessiteux. Juste à ce moment-là arrive le kid. Elle offre des jouets au gamin avec lequel elle échange des sourires.

22. [22'15"] John prépare les crêpes du petit déjeuner pour Charlot qui paresse encore au lit. Avant le déjeuner, ils disent un rapide bénédicité.

23. [24'42"] Sur le pas de la porte, le kid se fait voler par un autre enfant le jouet qui lui avait été offert. La cour se transforme en ring pour la bagarre. Charlot s'improvise manager et conseille son fils sur les coups à porter. Le gamin a le dessus au grand dam du frère aîné de l'adversaire, le costaud du coin. Charlot défend son fils mais le malabar menace de le battre, lui, si John gagne. La mère arrive et s'interpose. Malgré tout, Charlot l'emporte, à coup de briques sur la tête du fort des Halles.

24. [29'45"] La femme qui avait déserté le champ de bataille réapparaît, portant le kid, malade, dans ses bras.

25. [30'8"] Le médecin découvre que John n'est pas le fils du vagabond, et, contre toute évidence, il déclare: « *Cet enfant a besoin de soins et d'attentions* » avant de partir.

26. [32'38"] L'inquiétude d'un père.

27. [32'58"] Septembre. Quatre jours de convalescence. Le père soigne l'enfant, avec savoir-faire et tendresse.

28. [33'18"] Un carton ironique, « *Les soins et attentions* », précède l'arrivée de la voiture de l'orphelinat. Le chauffeur entraîne l'enfant qui se débat pendant qu'un policier maîtrise Charlot. Le père se dégage, passe par le vasistas, et, poursuivi par le policier dont il finit par se débarrasser, court sur les toits, repère puis rejoint la voiture et libère son fils. Retrouvailles émues. Une musique triomphante souligne la victoire du vagabond tandis qu'il fait peur au chauffeur de l'orphelinat qui s'enfuit à son tour.

29. [37'52"] Au seuil du domicile de Charlot, la mère croise le médecin qui lui montre le papier confisqué et qu'elle reconnaît comme le mot qu'elle avait glissé dans les langes de son fils avant de l'abandonner.

30. [38'27"] À l'asile de nuit. Charlot et le gamin essaient de dormir au milieu des sans-logis. Le directeur de l'asile (Henry Bergman, le gros méchant au pied plâtré de *Charlot fait une cure* découvre un avis de recherche qui correspond bien à ces deux-là. Il s'empare de l'enfant qu'il emporte au commissariat.

31. [42'58"] Charlot recherche l'enfant dans la nuit.

32. [43'26"] À l'aube, la mère, prévenue, arrive au commissariat ; elle reconnaît l'enfant, pas lui.

33. [44'28"] Revenu chez lui, Charlot s'endort sur le pas de la porte.

34. [45'] Un rêve : dans la cour transformée en un paradis fleuri, il retrouve John. Mais la tentation et le péché s'introduisent dans l'Éden. Un début d'idylle est troublé par la jalousie qu'un démon (interprété par le père biologique de Jackie Coogan) instille au malabar qui n'est autre que le fort des Halles que nous connaissons et dont Charlot courtise la fiancée. Après un début de rixe, Charlot est abattu par un policier. John accourt, le pleure puis s'évanouit, s'efface littéralement.

35. [49'13"] Charlot se réveille, secoué par un policier qui, croit-on, l'arrête, alors qu'il l'amène au domicile de la mère.

36. [49'53"] La mère ouvre la porte, John se précipite dans les bras de son père adoptif, le policier donne sa bénédiction en serrant la main de Charlot. La femme fait entrer le père, avec John pendu à son cou, dans la maison dont elle ferme la porte au spectateur à 50'14".



Séquence 29



Séquence 30



Séquence 32



Séquence 34



Séquence 36



Séquence 36

¹ La séquence qui suit jusqu'à 9'15" est analysée p.20.

Analyse de séquence

N. B : On remarquera que les cartons coupent le plan pour des raisons purement techniques liées au muet : dans un film sonore, il ne s'agirait que d'un seul plan.

1. Carton : « *Sa promenade matinale* ». Musique traditionnelle dans l'accompagnement des films burlesques.
2. Ouverture à l'iris. Un quartier défavorisé, celui où les truands viennent de déposer le bébé. (Deuxième abandon après celui, fondateur, fait par la mère). Charlot arrive du fond du cadre, face à une caméra immobile. Il échappe de justesse aux ordures qui sont déversées d'un premier étage. Élégant malgré tout, il reste stoïque. La caméra recadre légèrement sur lui. Un deuxième jet d'ordures, parti de la gauche cette fois, l'atteint : il n'est en sécurité nulle part. Pourtant, il demeure calme et proteste dignement.
3. Carton : *Maladroit !* En fait, Charlot ne s'offusque pas du manque d'hygiène considéré comme un fait acquis mais du manque de technique. Pragmatique, il jette un coup d'œil intéressé aux ordures, on ne sait jamais.
4. Gros plan taille qui coupe le haut du corps. Charlot sort la boîte de sardines qui lui sert d'étui à cigarettes, et, avec la gestuelle déliée du fumeur, il choisit un mégot avec soin, le tapote.
5. Plan plus large. Charlot se dégage pour allumer sa « cigarette », puis se ravise et jette négligemment ses mitaines trouées dans la poubelle. Jusque-là il s'était contenté de l'élégance du gentleman, fût-il en guenilles. Maintenant, il agit comme un dandy qui ne supporte pas une faute de goût. Son attention est attirée par...
6. Gros plan sur le bébé qui pleure, à terre.
7. Charlot s'approche, constate cette présence étrange et se tourne vers les fenêtres, l'air interrogateur. Qui a donc jeté ce nourrisson par-dessus bord ? On note l'implicite assimilation du bébé à un déchet, et n'est-ce pas ce qu'objectivement, il est aussi, déjà abandonné deux fois ?
8. Plan serré sur le nourrisson.
9. Plan plus large. Charlot récupère l'enfant (première adoption, par erreur cette fois, les truands ayant, eux, volé l'enfant dans une séquence précédente) ; dans le fond du champ passe une femme avec un landau. Il la voit et logiquement lui attribue l'enfant.
10. Plan resserré sur l'action : en l'absence de la femme, Charlot dépose l'enfant dans le landau qui est logiquement fait pour accueillir ce genre de colis, (troisième abandon en forme de restitution), puis au retour de la femme s'adresse à elle :
11. Carton : « *Excusez-moi mais vous avez perdu quelque chose.* » Là aussi on note la façon de parler d'un nourrisson à partir de l'assimilation à une chose : le bébé qui pleure n'est pour l'instant pas un individu, il relève du neutre.
12. La femme proteste avec véhémence et Charlot est obligé de reprendre l'enfant (quatrième abandon).
13. Même cadre que 2 : Pendant que Charlot tente de reposer le bébé là où il l'avait trouvé (cinquième abandon, tentative en tout cas), surgit un policier dans son dos. Sa seule présence suffisant à incarner la Loi, Charlot reprend son fardeau.
14. Dans une rue adjacente, il tente un subterfuge et réussit à se débarrasser du



Plan 2



Plan 3



Plan 4



Plan 5



Plan 6



Plan 7



Plan 8



Plan 10



Plan 9



Plan 12



Plan 13



Plan 14



Plan 15



Plan 16



Plan 17



Plan 18



Plan 19



Plan 20

colis encombrant en le laissant dans les bras d'un vieillard hébété de ce qui lui arrive (sixième abandon).

15. Il se retrouve dans le cadre 2 et se cache sous un porche.

16. Arrive le vieillard qui le poursuit.

17. Même cadre qu'au plan 10. Le vieil homme veut placer le nourrisson dans le landau (septième abandon).

18. Charlot sort de sa cachette. Le policier arrive, Charlot rebrousse chemin.

19. Et se retrouve au décor du plan 17, filmé en un peu plus serré, il repasse une fois de plus devant la femme au landau, qui le rattrape.

20. Raccord dans l'axe : ce procédé coupe une partie de l'action en cours pour enchaîner un peu plus loin sans changer d'axe de caméra. Il permet d'imprimer un rythme plus rapide et parfois même de bousculer un peu le spectateur. Ici, il relève davantage d'une économie dans le récit car il est presque imperceptible. Donc, on se retrouve dans le même plan mais en plus serré, Charlot est rossé à coups de parapluie par la femme indignée : comment cet homme ose-t-il abandonner plusieurs fois de suite son enfant ?

21. Nouveau raccord dans l'axe, elle le

ramène *manu militari* au landau. L'action est menée tambour battant.

22. Le policier débouche dans la rue.

23. Et rejoint le duo qui se querelle. Charlot s'en va, le bébé sur les bras (deuxième adoption, forcée celle-là). Le représentant de l'ordre reste seul dans le champ : une fois de plus, il n'a pas besoin d'intervenir activement pour obtenir que la loi soit respectée.

24. Le plan est pris depuis l'arcade de la rue qui fait face à l'immeuble où habite Charlot. Encombré, il fait tomber sa canne ce qui l'oblige à s'asseoir sur le trottoir pour la récupérer.



Plan 21



Plan 22



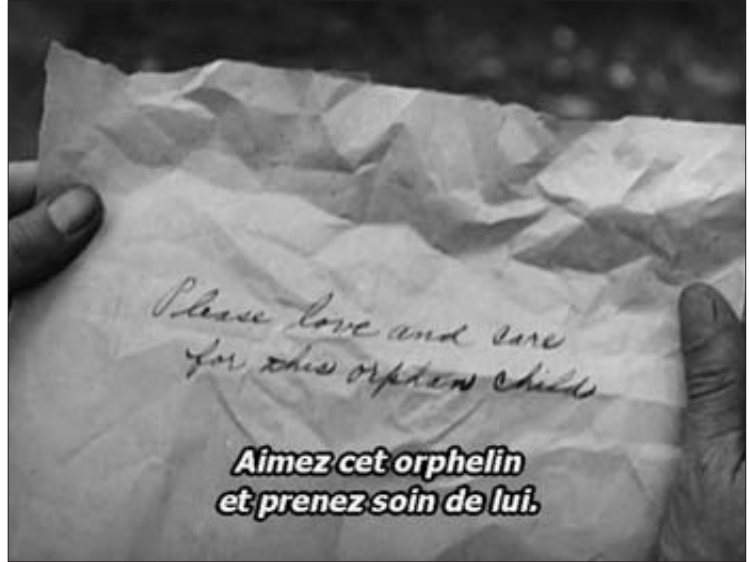
Plan 23



Plan 24



Plan 25



Plan 26

25. Plan sur plan, un cadre plus serré. Charlot soulève une grille d'égout, considère la taille du bébé pour savoir s'il passerait dans le trou, se ravise, rabaisse la grille avec un très discret regard caméra : non, quand même... Peut-être surpris par cette tentation infanticide, il considère différemment le nourrisson, et, fait rarissime, marmonne quelque chose avant de le soulever pour le changer de côté ; il se pique alors le doigt à une épingle et découvre le message de la mère. Du coup, pour la première fois, il regarde véritablement le bébé. Il est à noter que ce plan est très long : c'est

le moment crucial, celui où l'enfant va être enfin considéré non plus comme un objet encombrant mais comme un sujet (première étape de l'adoption effective).

26. Carton : « *Aimez cet orphelin et prenez soin de lui.* »

27. Après la lecture, le regard de Charlot a changé : il s'empare d'intérêt, de tendresse. Comme il avait obtempéré avant même que le policier ne formule un ordre, ici, Charlot obéit à l'injonction d'un texte. Après la Loi sociale, c'est l'appel à l'humain qu'il est, doué de compassion, qui motive sa réaction : il n'a plus affaire à un déchet, à un fardeau matériel

encombrant mais à un enfant, un *kid* qui a besoin de lui et à qui il sourit (deuxième étape de l'adoption). Il se relève, regardant au passage l'objectif, un peu comme une prise à témoin rapide. La caméra reste immobile, c'est lui qui s'éloigne et nous ne voyons plus que ses jambes.

28. Charlot arrive devant son immeuble. Trois femmes d'âge différent gardent la porte. Les trois Parques ? La plus jeune s'efface pour laisser le passage et demande :

29. Carton : « *C'est à vous ?* »

30. Sans hésiter, Charlot opine du bonnet (troisième étape de l'adoption).



Plan 27



Plan 27



Plan 28



Plan 32



Plan 32



Plan 34

Par cette reconnaissance devant des tiers, des femmes qui plus est, l'adoption est effectuée.

31. Carton : « *Comment s'appelle-t-il ?* »

32. Charlot, pris de court, ne répond pas, entre dans l'immeuble pour en ressortir très vite (le plan n'est pas coupé, ce qui démontre la brièveté du temps de réflexion).

33. Carton : « *John.* » L'enfant est non seulement adopté mais baptisé.

34. Charlot rentre chez lui.

Le matin, il en était sorti célibataire, il y revient avec charge d'âme, responsable d'une famille monoparentale. Il aura fal-

lu douze étapes avant que le kid n'entre dans la communauté des hommes par son baptême civil : après l'abandon initial par la mère biologique, six abandons successifs, une adoption liée au hasard (Charlot ramasse un « déchet » par terre), une adoption forcée sous le regard de la Loi, puis une adoption effective décomposée en trois étapes, échange de regard avec l'enfant donc découverte de son statut de sujet, sourire et naissance de la tendresse, puis prise de responsabilité devant autrui. On notera que les trois femmes présentes sur le seuil de l'immeuble font penser aux trois Parques de l'antiquité romaine, celles

qui président à la naissance, à la vie puis à la mort de chacun. Mais plus important, ce sont trois femmes. Elles valident en quelque sorte une situation inhabituelle encore aujourd'hui, presque cent ans après la sortie du film : un homme va élever seul un bébé.

La longueur de la séquence montre l'importance que Charles Chaplin confère à la naissance du sentiment paternel, avec deux données peu conformistes en 1921, voire en 2015 : l'amour que l'on porte à un enfant n'est pas « inné », il naît progressivement, et il n'est pas le seul fait des femmes.

DEUX IMAGES-RICOCHETS

Michaël, qui a une dizaine d'années au moment du tournage, joue aux côtés de son père qui en a près de soixante-dix. Chaplin interprète le rôle d'un roi déchu, venu se réfugier aux États-Unis ; déçu par l'inquisition que fait régner la commission maccarthiste des activités anti-américaines, il quitte le pays à la fin du film. Toute ressemblance avec la vie de Chaplin est autorisée.

Dans ce film, Michaël tient le rôle d'un fils d'enseignants progressistes. Après avoir été irrité par le côté singe savant de cet enfant surdoué (photo 1), le roi en exil le protège contre la machine judiciaire américaine qui l'a contraint à la délation pour sauver ses parents. Chaplin ose ici montrer comment un sentiment violent entre tous, la honte, peut submerger un enfant, un kid (photo 2).



Un roi à New York, 1957.
Un autre enfant maltraité,
interprété par le propre fils de Chaplin.



D. R.

D. R.

Promenades pédagogiques

Plusieurs films de Chaplin figurent au catalogue des Enfants de cinéma, *Le Cirque*, *La Ruée vers l'or*, *Charlot fait une cure* (dans le programme des *Burlesques*), à côté d'autres films burlesques, ceux de Tati (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, *Jour de fête*, *L'École des facteurs*) ou de Keaton (*Malec forgeron* dans le programme des *Burlesques*, *La Croisière du Navigator*, *Le Mécano de la General*) ou encore des courts métrages de Charley Bowers, toujours dans le programme *Burlesques*.

C'est là une occasion pour favoriser l'acquisition d'un des mécanismes qui participent de la naissance de l'émotion esthétique : **la comparaison**. Pour bénéficier de l'enrichissement que procure le fait de mettre un film, une situation, un costume, un gag en face de l'autre, on peut, par exemple, comparer des éléments pris chez le même cinéaste dans des films différents, ou encore chez deux cinéastes distincts. L'effet sera semblable : la simple description des ressemblances et des différences permet d'entrer plus profondément dans une œuvre et offre l'avantage de le faire sans forcément requérir le jugement ou le fatidique « J'aime / j'aime pas » dont l'usage risque toujours de réduire l'approche que l'on a d'une œuvre d'art. Un intérêt pédagogique possible consiste alors à retarder le jugement esthétique après le travail de recensement qui permet de s'approprier la scène. Du coup, proposer ces extraits ne sert pas à assigner un sens à résidence mais à faire ressentir que le cinéma traite de la vie, qu'il la représente et

que, à comparer différentes façons de le faire, on avance dans la connaissance du monde.

Si l'on part du *Kid*, les pistes sont nombreuses, le choix dépend étroitement du patrimoine cinéphilique que la classe s'est constitué au fil de ses visionnements en commun.

Voici quelques exemples, juste pour ouvrir la liste des possibles :

La bagarre

Dans *Charlot fait une cure*, le personnage ne cherche pas l'affrontement direct mais joue l'esquive avec le grand méchant barbu (Henry Bergman) en contrepoint de la triple bagarre dans *Le Kid* : le match organisé selon les codes de la boxe traditionnelle entre John et le frère du fort des Halles, la bataille inégale qui, à la suite, oppose le malingre Charlot au colosse idiot, et la transfiguration de cette querelle dans la séquence du rêve, avec les plumes qui volent. Le premier recourt à des méthodes connues, coups de poings, jeu de jambes où excelle le kid ; la seconde voit, comme dans *Charlot fait une cure*, des procédés plus surnois mis en œuvre par le petit malin pour échapper à la force du fort des Halles au cerveau de moustique ; la troisième, onirique, reprend la précédente en dissimulant les coups derrière des rangées d'anges-badauds. De toutes façons, on y retrouve l'agilité des combattants (mais ne pourrait-on pas la comparer à celle de Keaton, de Tati ?),



La première bagarre entre John et le frère du fort des Halles.



La deuxième bagarre entre Charlot et le colosse.



La troisième bagarre (onirique).



et, selon les cas, un relatif respect de l'esprit sportif (le match de boxe entre les deux gamins) ou le recours à n'importe quel coup tordu, voire une pudeur exprimée par le choix d'un cadre : comment se battre au paradis, ce qui pose la question : y a-t-il un Éden possible sans que les humains ne le pervertissent ?

On remarquera la fréquence des coups de pied en arrière dans *Charlot fait une cure*, mais aussi dans *La Ruée vers l'or* et leur absence dans *Le Kid*. Pourquoi ce procédé hypocrite ? Quel rapport avec la taille de Charlot ? Avec sa situation sociale ?

Et, pour ouvrir encore, imagine-t-on Hulot se bagarrer ? On constatera bien vite que si le personnage incarné par Tati en vient aux mains, ce n'est pas avec les hommes mais avec les objets qui lui résistent davantage. Cela fait rire bien sûr, mais pas de la même manière.

L'exemple est encore plus flagrant avec Charley Bowers : le rêve du personnage de Bricolo est non pas de dominer les autres êtres humains mais bien mieux de maîtriser la nature, de la ponte des œufs à la texture de la coquille. Bricolo ne se bagarre pas physiquement mais il essaye de gagner par l'invention intellectuelle.

La question de la bagarre recouvrerait-elle celle du désir de dominer ? Diffuser quelques minutes du film de Claire Simon, *Récréations*, permettrait de remettre la discussion en perspective : dans ce documentaire, la réalisatrice n'intervient pas dans les mini-rixes qui opposent – sans grand danger – les enfants pendant la récréation.

Les larmes

Le kid pleure à chaudes larmes quand les gens de l'orphelinat l'arrachent à son père adoptif. Ce moment, très intense, mérite que l'on revienne sur lui. On trouvera des informations sur la façon dont Chaplin a obtenu ces larmes sur le tournage dans « Le point de vue », p. 7. Cela étant, un comédien, fût-il âgé de six ans, pleure. Comment est-il filmé ? Le voit-on de près, de loin ? Quel rôle la musique joue-t-elle dans une séquence qui est muette mais dans laquelle on lit sur les lèvres de l'enfant ?

On pleure peu dans les Chaplin, ne serait-ce que parce que l'on y rit beaucoup et que le tempo du rire et des larmes n'est pas le même : vitesse contre ralentissement du temps, cf. « Le point de vue », p. 7. Certes, la mère du kid est très émue et ses larmes n'étonnent pas. Mais, fait plus rare, le personnage de Charlot manifeste à plusieurs reprises son émotion dans ce film-là, ce qu'il ne fait pour ainsi dire pas dans les trois autres films du catalogue.

Du coup, cela pose la question du traitement cinématographique de l'émotion. Et comme ni Tati, ni Bowers, et surtout pas l'impassible Keaton ne jouent cette carte, il est intéressant de mettre la figure en comparaison. À cet égard, Keaton qui était connu pour son jeu fondé sur l'impassibilité offre un bon point de comparaison : le fait qu'il n'exprime pas son émotion veut-il dire qu'il n'en éprouve pas ?

Et d'ailleurs, qui pleure dans les films ? Les enfants ont certainement des contributions à apporter sur le sujet qui peut s'élargir à la question de la pudeur, celle qui empêche, voire interdit de montrer ses émotions, ce qui renvoie à des codes culturels bien sûr.

Un film dans le film

Le Kid dure une cinquantaine de minutes. Cinq minutes avant la fin arrive une séquence improbable, le rêve : la cour, que l'on reconnaît clairement à son architecture, est transformée en un paradis fleuri, les habitants sont pourvus d'ailes et volent. La tentation et le péché s'introduisent dans l'Éden. Un début d'idylle est troublé par la jalousie, d'où un début de rixe avec le malabar dont Charlot courtise la fiancée. Charlot est abattu par un policier. John accourt et le pleure. Charlot se réveille.

La séquence est étrange parce que, d'une part, elle n'est pas très utile au déroulement de l'action, de l'autre parce que son style est radicalement différent du reste du film. Et pourtant, elle tenait à cœur au cinéaste qui lui a consacré deux mois de tournage. Il faut préciser que dans de précédents films, Chaplin s'était déjà plié à cet exercice alors à la mode. Selon Jean-Loup Bourget, « Rêves, visions, psychomachies opposant anges et démons apparaissent fréquemment dans le cinéma muet¹ »,

aussi bien dans l'expressionisme allemand dans le *Faust* de Murnau (1926), que chez Griffith (*La Symphonie nuptiale*, 1928).

La comparaison entre les deux habillages différents d'un même décor, les moyens pris pour que l'on reconnaisse les personnages méritent d'être décrits.

Bien sûr, la question des effets spéciaux se posera : de manière évidente, ils sont rudimentaires, l'envol s'effectuant grâce à des harnais. Comment ferait-on aujourd'hui pour rendre l'onirisme de la scène ? Le principe pourrait en être le même : acteurs transportés grâce à des filins que l'on effacerait facilement grâce à un traitement numérique ou bien acteurs filmés sur fonds vert et « surimprimés » grâce à la numérisation par ordinateur selon la technique du *compositing*. En fait, les moyens utilisés en 1921 sont fondamentalement les mêmes mais la mise en œuvre électronique est plus facile (et plus chère), les rendant désuètes, jusqu'à ce qu'un artisan du cinéma, Michel Gondry peut-être, se dise un jour, comme Arnold Schwarzenegger dans *Terminator-Genisys* (2015), qu'ils sont vieux mais pas obsolètes (« Old but not obsolete »).

Par ailleurs, la notion littéraire d'apologue peut être utile : ce récit de rêve s'accommode d'une morale différente de ce qu'induit le reste du film. En effet, curieusement dans cette séquence, le Mal l'emporte là où, dans l'ensemble du film, c'est le Bien qui gagne contre les institutions et la méchanceté des hommes puisqu'une nouvelle famille naît au dernier plan. L'artifice affiché de ce rêve un peu kitsch dirait-il de son côté une vérité chère au réalisateur, à savoir que le Mal règne sur les hommes ? Ou faut-il accepter que les deux assertions cohabitent et que Chaplin, qui, dans sa vie, l'a prouvé par son engagement personnel, pense que, si, oui, le Mal existe, on peut, comme il le dira explicitement à la fin du *Dictateur*, faire appel et compter sur les hommes et les femmes de bonne volonté ?

Le raisonnement est un peu complexe pour des enfants, c'est vrai, mais l'observation de l'hétérogénéité du style de ce passage présente un avantage certain : permettre d'étayer un jugement esthétique, quel qu'il soit ; on aime ou pas ce rêve parce qu'il tranche sur le reste du film. Ce qui importe est de cerner que nos goûts et dégoûts s'ancrent sur des constatations bien liées à la facture, au sens d'un film. C'est aussi cela

s'approprier un film. Et même, la bizarrerie de cette avant-dernière séquence peut amener à cerner la complexité d'une œuvre d'art que l'on peut percevoir et apprécier dans ses différents rythmes, tempos.

Un film jumeau :

Sidewalk Stories de Charles Lane (1989)

Les artistes s'inspirent souvent des œuvres du passé, on le sait bien : Picasso a bien retraité à sa manière *Les Ménines* de Velasquez. C'est précisément dans le « à sa manière » que réside l'intérêt de l'emprunt, de l'influence. Quand un artiste copie servilement l'œuvre d'un autre, il se perd parce qu'il se place sur un terrain qui n'est pas le sien. Quand il s'en empare pour, à partir de là, aller ailleurs et travailler son propre point de vue, le spectateur y gagne !

C'est bien ce qui se passe avec *Sidewalk Stories* de Charles Lane. Ce film figure dans le catalogue d'*École et cinéma* et peut donc être montré en parallèle du *Kid*, en totalité ou en extraits, ce que la plate-forme numérique, *Nanouk*, en cours d'élaboration en 2015, va bientôt permettre de faire.

En effet, l'histoire de cet artiste de rues new-yorkais qui adopte une petite fille de deux ans devenue orpheline sous ses yeux rappelle l'intrigue du film de Chaplin. Ce qui est alors intéressant est d'appréhender l'originalité du film muet mais musical, en noir et blanc, de 1989. Une fois de plus, saisir les différences, les pas de côté, les ressemblances entre deux œuvres permet un processus pédagogique essentiel : construire le jugement esthétique à partir de l'observation de l'œuvre qui éclaire le ressenti de chacun.

Sidewalk Stories est peut-être mieux ou moins bien que *Le Kid*, le problème – pédagogique – n'est pas là : sous des ressorts similaires (lesquels ?), il donne à voir une réalité différente. Documentaire *versus* studio, surgissement spectaculaire et émouvant du son dans ce film très délibérément muet à la fin du XX^e siècle, différence du noir et blanc, les comparatifs ne manquent pas. Mais on proposera ici trois axes particuliers très riches :

– le travail de la musique (très « psychologique » chez Chaplin qui l'a composée, très variée et forcément plus contem-



D. R.



poraine chez Lane), comment intervient-elle en compensation ou non de l'absence de dialogue audible ?

– une similaire attitude devant l'enfant : aisance réjouissante de l'homme devant les questions concrètes que pose l'éducation.

– une description de la pauvreté d'autant plus saisissante que, dans les deux cas, elle arrive en contraste (et en montage parallèle) de celle des classes aisées. On ajoutera ici que l'on pourrait enrichir ce travail d'approche par la projection d'un extrait de *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir (1932), film également au catalogue d'*École et cinéma*.

La misère est présente aussi bien dans les grandes villes qu'à la campagne aujourd'hui en France. La montrer par le filtre de l'art est une façon de la rendre visible : comme le dit Charles Lane dans le bel entretien qu'il a accordé à Rose-Marie Godier pour le Cahier de notes consacré à son œuvre : « [...] les sans-abris sont, dans notre société, des hommes

invisibles. [...] personne ne parle dans ce film parce qu'il est muet ; mais si quelqu'un a droit à la parole, ce sont justement ceux que, dans notre société, nous ne voyons pas, nous n'entendons pas. Et ce sont les seuls qui parlent dans ce film. » Et, plus haut, Lane confie à Rose-Marie Godier une anecdote qui fait comprendre comment le réalisateur, après lui avoir parlé, a vu lors d'une rencontre inopinée dans la rue, non plus un SDF mais un homme, amateur comme lui de boxe². Dans le cahier de notes, le point de vue de Rose-Marie Godier est consacré à cette question : il apportera bien des éléments à cette réflexion.

Voir des films, c'est aussi parfois être amené à « voir » l'autre et le monde différemment. Cela reste un axe de travail fondamental pour *Les enfants de cinéma*.

¹ In *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan Cinéma, 2004, p. 258.

² Cahier de notes : p. 6.

Notes sur l'auteur

Carole Desbarats a enseigné le français en collège puis participé à la création des enseignements de cinéma en lycée en 1984. Après avoir enseigné l'analyse filmique et l'écriture de scénario à l'ESAV (École supérieure d'audiovisuel de l'université de Toulouse II), elle dirige les études à La Femis de 1996 à 2009, puis elle refait le site de la diffusion des savoirs de l'École normale supérieure (Ulm) et crée en 2013 son pôle communication.

Par ailleurs, elle accompagne l'action et la réflexion des *Enfants de cinéma* depuis la création de l'association.

Éléments de filmo-bibliographie

Filmographie

Courts métrages ou longs métrages sont tous écrits et réalisés par Charles Chaplin.

Les titres en gras sont, en 2015, au catalogue des *Enfants de cinéma*, donc accompagnés d'un livret pédagogique.

Courts métrages muets

1914 : *Pour gagner sa vie* (*Making a Living*).

1917 : **Charlot fait une cure** (*The Cure*) / *L'Émigrant* (*The Immigrant*) / **Charlot s'évade** (*The Adventurer*) au catalogue jusqu'en 2016.

1918 : *Une vie de chien* (*A Dog's Life*).

1919 : *Une idylle aux champs* (*Sunnyside*).

Longs métrages muets

1921 : **Le Gosse** (*The Kid*).

1922 : *Le Pèlerin* (*The Pilgrim*).

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

1925 : **La Ruée vers l'or** (*The Gold Rush*).

1927 : *Le Cirque* (*The Circus*).

1930 : *City Lights* (*Les Lumières de la ville*).

Longs métrages sonores

1936 : *Les Temps modernes* (*Modern Times*).

1940 : *Le Dictateur* (*The Great Dictator*).

1947 : *Monsieur Verdoux* (*id.*).

1952 : *Les Feux de la rampe* (*Limelight*).

1957 : *Un roi à New York* (*A King in New York*).

1967 : *La Comtesse de Hong-Kong* (*A Countess from Hong-Kong*).

Bibliographie

– *Ma vie*, Charlie Chaplin, Robert Laffont, Presses Pocket, N° 3330, 2004.

– *Chaplin, sa vie, son art*, David Robinson, Ramsay, 2002. (ouvrage essentiel parce qu'érudit et fiable).

– *Charlot, entre rires et larmes*, David Robinson (Travail de vulgarisation de l'ouvrage précédent), Découvertes Gallimard cinéma, 1995.

– *Charlie Chaplin*, Cahiers du cinéma, 1987. Ouvrage collectif, critiques et témoignages et bonne filmographie commentée.

Sur le mélodrame

– *Le plaisir des larmes*, collectif dirigé par Carole Desbarats, Editions de l'ACOR, 1997.

– *Le mélodrame : la tentation des larmes*, Florence Fix, Klincksieck, 2011.

Dans la collection des Cahiers de notes sur ...

– *5 Burlesques américains* par Carole Desbarats.

– *Le Cirque* par Charles Tesson.

– *La Ruée vers l'or* par Charles de Tesson.

– *Sidewalk Stories* par Rose-Marie Godier.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public

schoolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & SCEREN-CNNDP), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Le Kid* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le Réseau CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

© *Les enfants de cinéma*, août 2015.

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.