Jean-Pierre ESQUENAZI, *Le Dictateur de Charlie Chaplin*

Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Le vif du sujet, 2020, 159 pages

Michel Cadé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/26025>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.26025

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2021

Pagination : 443-445

ISBN : 978-2-8143-0619-6

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Michel Cadé, « Jean-Pierre ESQUENAZI, *Le Dictateur de Charlie Chaplin* », *Questions de communication* [En ligne], 39 | 2021, mis en ligne le 10 décembre 2021, consulté le 24 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/26025> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.26025>

outre, une heureuse conséquence de cette lecture si elle donnait envie de s'ouvrir à l'autre et à la diversité du monde ?

Adina Balint

*The University of Winnipeg, CA-R3B 2E9, Winnipeg,
Canada
a.balint[at]uwinnipeg.ca*

Jean-Pierre ESQUENAZI, *Le Dictateur de Charlie Chaplin*

Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Le vif du sujet, 2020, 159 pages

Il fallait une certaine audace – c'est la marque de la collection « Le vif du sujet » – pour revenir en un nombre limité de pages sur un des films les plus scrutés par les historiens, du cinéma ou non, et au-delà par tant de chercheurs en sciences humaines, politistes, sociologues, philosophes et bien sûr par les artistes de tous bords. Jean-Pierre Esquenazi a relevé le défi avec un panache certain, appuyé sur une érudition sans faille, pour aboutir, en croisant les regards, à une œuvre personnelle et originale. Sans jamais ignorer ses devanciers, dont il reconnaît dans des notes de bas de page nombreuses et pertinentes, ce qu'il leur doit, l'auteur déconstruit le métadiscours consacré au plus politique des films de Charlie Chaplin pour en offrir au lecteur un dépassement novateur; belle leçon d'herméneutique laïque appliquée aux productions littéraires consacrées au septième art.

Dans l'introduction de son ouvrage, l'auteur souligne à la fois une continuité interne à l'œuvre globale de C. Chaplin – la première séquence du *Dictateur*, sorti en 1940, pouvant apparaître comme une suite de *Charlot soldat* de 1918 (p. 6-7) – et une nouveauté radicale dans l'inscription politique du film qui modifie jusqu'à la façon de tourner du réalisateur (p. 9-10). Cela le conduit à affirmer d'emblée « l'éclat singulier du *Dictateur*, entretenu par les forces les plus ténébreuses de ce siècle » (p. 11). Le lecteur est averti, loin d'être une leçon de cinéma inscrite dans l'épaisseur du passé, l'ouvrage de J.-P. Esquenazi entend faire reconnaître la dimension universelle, paradoxalement intemporelle, du film de C. Chaplin, sans jamais cependant renoncer à s'appuyer sur sa matière même, datée. Construite en cinq mouvements, cette œuvre funambulesque, par ailleurs très agréablement écrite, sait jouer d'éléments thématiques et chronologiques, imbriqués avec maestria, ce qui réconcilie avec une manière

spiralee d'écrire l'histoire, en général incommode aux cartésiens.

La première partie, intitulée « Charlot le juif », s'interroge, après avoir fait litière de la prétendue judéité de C. Chaplin, sur celle de Charlot. Certes, le vagabond pourchassé par toutes les formes de forces de l'ordre renvoie pour Hannah Arendt au « petit juif délaissé et inventif, suspecté du monde entier [...] » (p. 17) mais le barbier du *Dictateur* assume sa judéité sans conserver le sens aigu de la révolte du vagabond. Les habits ne font pas nécessairement le moine. Découvrant un monde totalitaire à la place de celui où il était bien intégré, à la différence du vagabond, le barbier réalise son impuissance (p. 24) et seule une commotion lui donnera, un instant, la grâce de Charlot (p. 25). Là où le vagabond était toujours au centre de plans fixes, le barbier est mis en mouvement par les déplacements de la caméra (p. 29). Mais l'on passe de l'une à l'autre technique lors de séquences comme celle de la pièce de monnaie, qui mobilise toutes les finesesses de la pantomime. Le parti pris de faire un film politique construit sur l'opposition bien lisible entre démocratie, sens du commun, et dictature, mépris des individus, est portée par le barbier/Charlot le juif, en confrontation avec Hynkel/Charlot perversi et a bien été compris par le public (p. 36), sans doute parce que les deux faces de la différence sont portées par un même acteur de génie, C. Chaplin.

Sous le titre « Le spectacle Hynkel », la deuxième partie présente l'autre face de la pièce. Enracinée dans le Charlot de la période Keystone (p. 48-49), dans un burlesque assumé, la figuration d'Hynkel est liée à cette manière ancienne, marquée par le spectacle à base d'« attractions » (p. 49, 51, 62). Les analyses de séquences, celle du discours d'Hynkel (p. 43-45), à la seizième minute du film, celle de la secrétaire (p. 61), celle de la rencontre d'Hynkel et de Napaloni, figure de Mussolini, (p. 63-65), sont magistrales. J.-P. Esquenazi souligne un changement de technique cinématographique. Loin de la profondeur du champ qu'assurait la rue en *T* des films de Charlot, on est désormais dans le spectacle, devant la rampe, au théâtre, et Hynkel/Hitler assure le spectacle de façon finalement conventionnelle, les discours (p. 43-47), ou dans un espace parfois dilaté aux dimensions de l'hubris des personnages (p. 62). La fermeture de l'espace, l'utilisation d'un langage inventé, mais d'une certaine façon compréhensible, et glissant, à mesure que s'exalte le dictateur, vers l'animalité (p. 55), la réduction du langage à l'invective (p. 56), la seule communication entre le maître et ses esclaves passant par un échange de beuglements (p. 45-47), constituent

une déconstruction de la mise en scène nazie d'une étonnante efficacité. Le public, en particulier anglais (p. 61), ne s'y est pas trompé. Quant au dictateur, sa vacuité, son manque d'épaisseur, son infantilisme (p. 61-66) ne peuvent que frapper le spectateur. L'étrange mélange de tragédie et de comédie que porte ce film éminemment politique, construit sur une antithèse de personnages, le barbier et Hynkel (p. 67-71), a pu décontenancer certains ; en faisant appel à l'histoire et à la *Satire Ménippée*, l'auteur l'inscrit dans une tradition séculaire (p. 57-66).

Le troisième mouvement, « L'épreuve de la danse », entend, autour d'une même construction dansée, en ballet, approfondir l'opposition des deux semblables en apparence pourtant radicalement dissemblables. Une double chorégraphie révèle l'irréductible fossé ontologique autant qu'éthique qui les sépare, fruit de choix politiques diamétralement opposés. La danse de Hynkel, pavane du dictateur (p. 73), suscitée par Garbitsch, l'âme damnée du maître, lancée dans un discours raciste et d'absolu pouvoir (p. 73-74), entraîne le dictateur dans le fantasme de la conquête du monde : « *Aut Caesar aut nullus...* Empereur du monde » (p. 75). Commence alors, sur la musique du prélude de *Lohengrin*, la séquence de la danse avec la mappemonde, qui reste un des moments du cinéma de C. Chaplin les plus cités. Danse de possession, danse érotique, (p. 76), construite dans le mouvement de la caméra, (p. 77), elle s'achève dans un éclat de mappemonde, un éclat de rire (p. 78). En soulignant l'artificialité de la scène, l'auteur l'oppose à la danse charlotienne, « inflexion de l'âme » (p. 82) en guise de transition un peu inutile avec « la farandole du barbier » (p. 83), qui, dans le film, succède à la danse d'Hynkel. La *Cinquième Danse hongroise* de Brahms a remplacé l'ouverture du *Lohengrin* de Wagner, l'échoppe du barbier le palais surdimensionné d'Hynkel, le plan unique frontal les travellings, le travail les rêveries impériales (p. 83-85). Dans la vraie vie, le barbier rase un client, un peu inquiet, au rythme de Brahms, il affirme la maîtrise de son art, en gestes compétents, dialogue de cette façon avec son client, avec une joie manifeste (p. 85-87). Cette opposition, dans la danse, des formes de vie respectives des deux protagonistes, est flagrante. La danse d'Hynkel est célébration, c'est un rituel réservé aux élus, le peuple en est congédié, tout se déroule au cœur d'un palais glacé, dans un acte de jouissance solitaire (p. 92-93) ainsi que le constate Carlo Levi « la danse avec le globe tend à un orgasme angoissant » (p. 93). En contraste, la danse du barbier se nourrit de toutes les danses de Charlot, sa danse est une danse de la vie, sa singularité se manifeste au milieu de la société,

au milieu des pairs (p. 94-95). En somme, montrez comme vous dansez, nous vous dirons qui vous êtes.

L'auteur consacre la quatrième partie à « Charlot et ses doubles ». L'auteur tente ici de déconstruire pour mieux l'exprimer ce qui est à l'œuvre dans l'un des films les plus politiques de l'histoire du cinéma. Il interroge d'abord le personnage de Charlot sous toutes ses facettes, personnage unique et divers, créateur d'univers en interagissant avec un milieu social donné, sollicitant pour parvenir à ses fins des opposants, alter ego inversés, pour enclencher une mécanique sans fin (p. 97-103). Pourtant, à mesure qu'il construit son œuvre, il se dédouble, *Une vie de chien*, *Le Kid*, (p. 103), pour finir, à partir de sa rencontre avec Paulette Goddard, par trouver dans un double féminin un accomplissement singulier qui culmine dans *Le Dictateur* (p. 105). La démonstration, pour être passionnante et utile au propos, eût gagné à être un peu raccourcie, la question primordiale ici étant celle du double Charlot/le barbier avec Hynkel (p. 108). Une moustache suffit-elle à le justifier à moins, qu'en l'état, l'occasion ne fit le larron ?

Un seul personnage n'est le double de personne, Schultz, figure ambiguë du libéralisme bourgeois, un pied dans chaque camp (p. 125-127). Hynkel multiplie les doubles : Herring le bouffon, Napaloni le pantin, Garbitsch le démon, hypostases du dictateur, mais aussi reflets de personnages réels. L'auteur s'attache à caractériser chacun, tout en donnant à Garbitsch un rôle singulier, celui de la part impitoyable et cruelle du dictateur, qui risquait de s'atténuer sous la charge de bouffonnerie et de ridicule dont C. Chaplin l'accablait tout en montrant la détresse. Garbitsch est, dans le film, l'essence même du nazisme, le témoin d'une violence brutale et prédatrice, le porteur sans complexe du racisme originel qui le fonde (p. 111-119). Les doubles du barbier diffèrent par l'âge (M. Jaeckel) et le sexe (Hannah). Le premier incarne la lucidité qui manque au barbier, la seconde l'énergie, la révolte, la résistance aux malheurs du temps qui caractérisent Charlot. Au Charlot affaibli par son intégration sociale qu'est le barbier, Hannah apporte le dynamisme, la combativité, l'espoir : elle est Charlot (p. 119-125) ! Par-delà les doubles, l'opposition entre la secte et la communauté et entre Hynkel et le barbier, est le moteur du film dans sa dimension politique, sa dimension essentielle. Fallait-il laisser le spectateur en tirer seul les conclusions ? C. Chaplin choisit de profiter de la tribune que lui offrait le parlant pour donner, plus qu'une morale à la fable, une exhortation,

transformant la salle de spectacle en tribune politique, radicale nouveauté dans le cadre d'une démocratie.

Partie conclusive, « Ne désespérez pas ! » interroge le discours final où le barbier, dans la peau d'Hynkel, fait à l'usage des personnages comme des spectateurs une sorte d'apologie de la démocratie, du vivre ensemble. On sait que ce discours, s'il fut reçu dans l'enthousiasme par les Britanniques en guerre, fut incompris au sortir du conflit en France, l'ombre des camps rendant insupportable l'optimisme de cette fin (p. 129-130). Cette relativité temporelle de la réception de l'œuvre continue d'entretenir une polémique plus de quarante ans après la sortie du film quand, en 1989, un auteur cité anonymement par J.-P. Ezquenazi, écrit « Auschwitz est plus qu'imprévisible [dans le *Dictateur*], il est tout bonnement exclu de l'avenir » (p. 130). L'argument téléologique conduit directement à ce péché majeur du récit historique, l'anachronisme. D'autres contempteurs du film de C. Chaplin reprochent au réalisateur le mélange des genres : « Le film se donne comme une comédie suivie d'un éditorial » écrit un critique du *Chicago Sun Times* en 2010 (p. 131) mais de l'autre bord les défenseurs ne manquent pas, comme Henri Langlois (p. 132). J.-P. Ezquenazi relève que la dernière partie du film est caractérisée par un changement de ton, devenu plus grave, la bouffonnerie laissant la place à la menace sans équivoque que Garbitsch fait planer sur un peuple apeuré (p. 133-138). Ces ruptures de ton se retrouvent dans d'autres films de C. Chaplin et de Charlot, sans que les critiques n'aient jamais pensé qu'ils nuisaient à la continuité de l'ensemble (p. 138-141). Pour certains, c'est le politique qui fait problème.

Qui parle, le barbier ou C. Chaplin lui-même ? La thèse de la substitution du cinéaste à son personnage a été défendue avec brio par Christian Delage (p. 142). Ce qui est sûr c'est que l'on peut faire une lecture politique de la comédie charlotienne, les exemples abondent (p. 144). Et si, tout simplement, ce discours s'inscrivait parfaitement dans la comédie, le barbier devenant ce à quoi il tendait tout au long du film, Charlot le juif, cette hypostase des publics de Charlot (p. 147) ? Vibrant appel à l'humanité de chaque homme, même robotisé par le nazisme, le discours final du *Dictateur* est un appel au nous de « Nous, le peuple... », une critique implacable d'un monde mécanisé, le cri de la démocratie lancé en plan fixe et en regard caméra à tous ceux qui écoutent la retransmission radio dans le film, aux spectateurs comme aux soldats qui regardent la métamorphose d'Hynkel en Charlot (p. 150-154). Reste que le film a sa propre logique. Cette fin proclame l'amour du barbier

et d'Hannah, elle est chant d'amour et promesse d'une aube, elle est affirmation de la puissance de l'art « à atteindre la vérité de la réalité à travers le détour de l'imaginaire » (p. 155).

Il est des petits livres par le volume qui sont de grands livres, assurément c'est le cas de cet ouvrage de J.-P. Esquenazi.

Michel Cadé

Université de Perpignan Via Domitia, F-66100

Perpignan, France

cade[at]univ-perp.fr

Stéphan ETCHARRY et Jérôme ROSSI (dirs), *Du concert à l'écran. La musique classique au cinéma*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. PUR-Cinéma, 2019, 462 pages

Le beau volume soigneusement illustré que proposent les Presses universitaires de Rennes s'attache à une question tout à fait captivante, les emplois cinématographiques de la musique classique, et ce bien au-delà du strict cadre du concert annoncé en titre. On le sait, au cinéma opère « une perception spécifique, l'audio-vision, qui fonctionne essentiellement par projection et contamination réciproques de l'entendu sur le vu » (Michel Chion, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, A. Colin, 2005, quatrième de couverture). C'est ce qu'avaient compris, dès les débuts du septième art, les accompagnateurs des projections de films muets, et la musique n'a ensuite jamais déserté les salles, même après l'avènement du parlant. Fût-ce pour des motifs économiques (partitions et/ou enregistrements préexistants), historiques (le « classique » au service de fictions en costumes), thématiques (*biopics* de compositeurs et musiciens ou scénarios impliquant orchestres ou salles de concert), psychologiques (qualités impressionnistes de mélodies plus ou moins célèbres, à valeur de citation ou, à l'inverse, de contrepoint), la musique classique – synonyme ici de « savante et écrite [...] sérieuse » (p. 26) – offre au réalisateur un répertoire quasi inépuisable.

Les fonctions en sont explorées au fil de contributions émanant quasi toutes de musicologues, organisées en cinq parties : « *Topoi* de la musique classique au cinéma », « Musique et vérité historique », « Musique et narration », « Musique et identité » et « Musique et structure ». Ces titres mêmes donnent à voir le rôle essentiel joué par la musique comme élément à part entière de la combinatoire audiovisuelle parmi ses « substances signifiantes [avec] l'image photographique