

Fiche technique

**Charlot fait une cure
(The Cure)**
1917- 17 mn

**Mam'zelle Charlot
(A Woman)**
1915 – 28 mn - muet

**Charlot au music-hall
(A Night in the Show)**
1915 - 24 min - muet

**Charlot fait la noce
(A Night Out)**
1915 - 34 min - muet



Charlot fait une cure



Mam'zelle Charlot

Charlot fait une cure

de satisfaction des curistes !

Charlot, un vrai poivrot, vient faire une cure thermale, mais il éprouve une répulsion certaine pour l'eau bénéfique. A peine a-t-il échappé aux mains d'un masseur sadique qu'il découvre que sa précieuse collection de bouteilles a été vidée dans la source... pour la plus gran-

A propos de Charlot fait une cure

Charlot, qui abhorre l'eau, débarque dans une station thermale avec une grosse malle munie d'étagères où s'alignent des bouteilles d'al-

cool de toutes sortes. Il drague une nurse, puis en s'emberlificotant dans la porte à tambour, croise un gros goutteux dont il ne cesse, sans le faire exprès de martyriser le pied douloureux. Cependant, il prend pour lui les œillades qu'adresse le boiteux à une jeune fille placée derrière lui. Comme il écrase une fois de plus le pied malade, le goutteux tente de le faire renvoyer par le directeur. Mais la demoiselle se plaint des mimiques indécentes du gros souffre-douleur, qui est exclu. L'aquaphobe et la jolie curiste sympathisent. Entre-temps, un groom s'est soûlé dans la chambre de Charlot ainsi qu'un autre curiste de ses amis qui, dans un sursaut vertueux jette tous les flacons prohibés dans le bien-faisant bassin. Pendant que le massage de Charlot à l'intérieur tourne au match de catch, l'alcool fait des ravages dans la digne maison. Pour calmer sa gueule de bois, Charlot va s'asseoir devant le bassin déserté par les pensionnaires en délire, un bloc de glace sous son chapeau. La jeune fille, qui n'a pas touché à l'eau, vient lui tenir compagnie.

Un puissant fantasme archaïque, actif dans les meilleures réalisations ultérieures de Chaplin (...), ordonne le récit, fût-ce partiellement, certains épisodes relevant de la pure farce de façon indépendante. Il s'agit de la réversibilité de la naissance. Le corps de la mère est figuré par deux orifices, oral et génital, le retour se confondant avec la phobie de la dévoration associée au stade oral du nourrisson. La porte à tambour qui mord, à retenir le goutteux par la jambe, représente le tourniquet de l'hésitation, illustré de

façon irrésistible par la course-poursuite des trois personnages pris dans le mouvement de rotation trop rapide pour laisser trouver l'issue. L'orifice génito-urinaire est le petit puits rond rempli d'eau de profondeur indéterminée au ras du sol, que protègent des balustrades de pierre comme des remparts de vertu. L'anomalie d'un bassin thermal chausse-trape (trou profond dans le sol) et bouillon de culture (eau dormante exposée) est motivée par le jeu de Charlot éméché qui, passant en zigzaguant, manque à chaque fois de justesse l'engloutissement. Jeu irrésistible de reposer sur l'interdiction à celui qui est déjà passé dans un sens en naissant de faire le chemin inverse (inceste). L'ivresse est la transposition imaginaire de l'état du nourrisson gavé, bien connu en clinique sous le nom d'"ivresse du nourrisson". La distance mise en évidence par le cadrage entre la porte à tambour et le puits correspond au parcours de haut en bas à l'intérieur du corps. La désarticulation du massage suggère une problématique du corps morcelé, ou l'incarnation d'un fantasme de façonnage par le père du petit d'homme à l'intérieur de la mère. Enfin, la représentation collective de la vie intrafœtale conforme à la théorie sexuelle infantile s'accomplit par la foule désordonnée dans un intérieur dont le cadrage souligne la verticalité comme propriété du corps humain. La situation postnatale est évoquée par la nourrice tenant sur ses genoux un chien en peluche, le chapeau à côté d'elle dans lequel Charlot laisse couler un filet d'eau s'apparentant à un pot de chambre. Enfin, la mère s'incarne en

la jeune fille bien en chair qui détone par son statut sérieux au milieu d'un monde de polissons. Encore une anomalie hautement signifiante : elle est la seule à ne pas boire l'eau du puits, donc la seule à se contrôler et à garder sa dignité d'être social. La conclusion idyllique du film indique nettement, contrairement à la tendance majoritaire de l'œuvre de Chaplin, le maintien de la position pré-œdipienne. La figure maternelle sérieuse qu'incarne Edna Purviance jusqu'en 1922 mais qui sera tenue par d'autres (Paulette Godard en 1936) est une des clés du burlesque particulier de Chaplin, qu'on pourrait qualifier de burlesque-sérieux.

<http://perso.wanadoo.fr/daniel.weyl/Daniel/CD.htm#charlotfaitunecure>



Mam'zelle Charlot

Pour vaincre ses rivaux en amour, Charlot se travestit.

Jeté de chez sa belle par un père rancunier, Charlot revient déguisé en femme. Il parvient facilement à tromper tout le monde, jusqu'au moment où sa robe se détache...

(...) Afin de paraître plus homme

que les hommes aux yeux de sa belle (et de ne pas perdre sa virilité aux prises avec son père...), Charlot refuse l'affrontement direct d'homme à homme et choisit comme toujours la feinte qui le fera grand vainqueur malgré le coup de pied aux fesses final.

Poursuivi par le père-chef de famille et protecteur, Charlot monte à l'étage et se cache dans la chambre de la jeune fille. Il tombe nez à nez avec un mannequin vêtu d'une robe qu'il prend tout d'abord pour une personne réelle. Après la surprise qu'entraîne cette confrontation, reprenant ses esprits mais non son bon sens, il commence à faire la cour à cet être inanimé, prenant son air timide le plus manipulateur, puis déshabille le mannequin en s'excusant de son impolitesse. Gardant son costume d'homme comme si celui-ci était littéralement rivé à son corps, faisant partie intégrante de son être, Charlot revêt une à une les pièces qui le transformeront en femme, du moins le croit-il. Le vêtement féminin est présenté comme un puzzle qu'il faut assembler afin d'en faire une unité. Le tout est de savoir comment associer ces pièces afin qu'aucune faille ne fasse craquer l'ensemble. A ce moment, le vêtement est réellement vécu comme un déguisement, une parure grossière et caricaturale qui entraîne encore une fois le rire, tout comme les grandes chaussures de Charlot, qu'il garde sous sa robe. L'association féminin/masculin crée un être hybride au corps incertain : la robe très féminine et le chapeau de fourrure sont supportés par un corps sans tenue, contrairement au mannequin d'origine dont la

stature droite et stable a trompé Charlot lors de son entrée dans la pièce. Sur Charlot, la robe semble vide, s'affale, menace de tomber en morceaux. Retirez les pièces féminines, et vous retrouverez le corps originel tel quel, avec son costume intact et les mêmes pieds en canard.

Charlot, avec cette tentative, prouve que le féminin n'est pas simplement le fruit d'artifices, il n'est pas un simple déguisement, mais vient d'une essence particulière. L'illusion n'est pas chose aisée. C'est en franchissant une série d'étapes que Charlot trouvera dans son corps le féminin qui jusque là ne s'était pas dévoilé.

La première étape est de se départir des éléments éminemment masculins qui faisaient la figure Charlot : les vêtements bien sûr (bien qu'il garde son caleçon et ses chaussettes), la moustache, marque de fabrique incontournable déterminante dans la transformation (sans sa moustache, Charlot n'est plus Charlot, à peine est-il Chaplin), et, touche finale, les chaussures, qui déterminent elles aussi une certaine féminité : la démarche en est radicalement changée.

Mam'zelle Charlot apparaît au sommet de l'escalier, guidée par la jeune femme marionnettiste et metteur en scène, prenant la place de Chaplin-metteur en scène qui, s'il sait manipuler Charlot, n'est plus aussi à l'aise avec son côté féminin. Ainsi apparaissent deux pendants féminins : celui de Charlot et celui de Chaplin. Nous assistons à une leçon de cinéma. L'arrivée de Mam'zelle Charlot dans l'image est une apparition : un gros plan dévoile brusquement le visage

de celui qui n'était qu'un homme déguisé transformé en véritable femme du monde. Le spectateur comme les personnages s'y tromperaient. La féminité est révélée par le visage, et non par le corps qui, s'il nécessite une certaine allure n'est pas la véritable clé de l'illusion provoquée. Le visage est le lieu de l'expression, comme l'explique Gilles Deleuze : «Le visage est cette plaque nerveuse porte-organe qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfoui». Il semblerait que toute la tension féminine que le corps maintient enfoui et maîtrise remonte vers le visage afin de faire éclore «l'affect en tant que pur exprimé». Ce gros plan-apparition nous arrache un moment de l'espace-temps énoncé par le film pour vivre une image libre de toutes contraintes, libérée à la fois des coordonnées spatio-temporelles, mais également du contexte dans lequel elle se réalise : Chaplin n'est plus à la merci de Charlot et de ses mimiques qui le poursuivront jusque dans ses films parlants, jusque dans la vieillesse exprimée des **Feux de la rampe** ou d'**Un roi à New York**. Le corps pourrait bien être encore celui de Charlot, peu importe, le visage suffit à nous ébahir. Le visage prend mille expressions relatives à la féminité, même s'il s'agit parfois d'une féminité outrée, caricaturée. Le regard par en-dessous, les yeux qui papillonnent. Chaplin est alors à mille lieux du travestissement d'un Stan Laurel qui se contente d'enfiler une robe en espérant (à raison) passer inaperçu. Il y a

chez Chaplin une réelle volonté de simulacre.

Après ce premier plan-révélation apparaît le corps dans son entier. La robe a alors de la tenue, la démarche un sens : celui de la séduction. Plus rien d'animal dans ce corps passé de la bâtardise des genres à une unité. Cet aspect est légué aux deux hommes éblouis par l'apparition d'un corps encore inconnu.

Mam'zelle Charlot, présentée comme l'amie de la jeune femme, est conviée par les hommes au salon, dans lequel ils lui font la conversation. Un processus de démontage du corps se met alors en route. La fausse poitrine confectionnée avec le coussin à épingle ne cesse de vouloir se montrer : dans un geste rapide, Mam'zelle Charlot la retire et la pose sur la chaise, sur laquelle le père vient s'asseoir et se pique les fesses. Cet attribut éminemment féminin semble n'avoir aucune importance dans la création de la féminité : les hommes ne relèvent même pas ce changement qui, aux yeux d'une femme, pourrait sembler radical. Ce n'est que lors de la découverte des jambes sous la jupe tombée à terre, et surtout du dévoilement du caleçon et des chaussettes que la supercherie est démantelée, non pas après moult péripéties mettant à mal la virilité des deux hommes se disputant les faveurs de la belle. A ce moment, la victoire est totale, bien que Charlot risque de voir son corps redevenu en partie masculin quelque peu malmené.

Finalement, Charlot enlève son chapeau pour découvrir un visage masculin sous le maquillage. Il reprend son air d'homme, mais n'affronte pas pour autant le père spolié et furieux, usant de chantage pour s'échapper d'une situation embarrassante. Charlot et la séduction : la transcendance des genres

Car si le père est furieux, ce n'est pas parce qu'un vagabond fait la cour à sa fille, mais parce qu'il a lui-même été victime du charme trans-genre de Charlot.

On retrouve chez Charlot et son pendant féminin la même espièglerie, la même volonté de montrer son corps au monde et de la défier : comme il jetait sa masculinité et sa condition à la figure du monde, Mam'zelle Charlot expose sa féminité, livre son corps tout en le dérochant, ainsi que le dit Merleau-Ponty, «Il lui semble que le regard étranger qui parcourt son corps le dérobe à lui-même ou qu'au contraire, l'exposition de son corps va lui livrer autrui sans défense, et c'est alors autrui qui sera réduit à l'esclavage». Ainsi, c'est autant Charlot que Mam'zelle qui se joue des deux hommes en les faisant s'embrasser : on imagine bien la petite voix émanant du corps fluet compter «un, deux trois», avant de se dérober aux lèvres de ses prétendants et de les faire s'embrasser, comme des enfants. Étonnamment, Charlot charme hommes et femmes avec la même facilité, mais également avec les mêmes artifices : une assurance empreinte de timidité. Le déno-

mineur commun de ses deux apparences est bien la violence, à ceci près que l'homme refuse le contact direct avec ses rivaux : la canne sert à faire tomber ou à pousser, la bouteille de soda sert à assommer ; la femme n'hésite pas à affronter directement son agresseur qui est aussi son prétendant : gifles, coups de fesses, sont autant de parades qui, bien que paraissant innocentes, surpassent les hommes qui n'osent riposter devant une femme. La féminité apparaît alors comme la véritable force de Charlot qui cesse enfin d'être le martyr pour devenir le bourreau. La supercherie dévoilée, redevenu homme malgré le costume, Charlot devient le paria, celui dont il faut se débarrasser : il est jeté dehors par le père, et retrouve sa condition d'agresseur agressé.

Cécile Giraud

www.charles-chaplin.net

Charlot au music-hall

Charlot, dans un double rôle, assiste à un spectacle de Music-hall.



Charlot fait la noce