

**Charlot prend la
parole aux mots**

Mariange Lapeyssonnie

Mariange Lapeyssonnie propose ici une présentation de son dernier ouvrage sur Charlie Chaplin, suivi d'une étude inédite de *Limelight*.

Charlot prend la parole aux mots

Chez Aleas Editeur, 2008

Mariange Lapeyssonnie

Résumé Cet article est une présentation succincte de mon ouvrage, à paraître prochainement chez Aleas Editeur, à Lyon, intitulé *Charlot prend la parole aux mots*. Il a pour but de présenter l'étude critique que j'ai consacrée aux films parlants de Chaplin de 1936 à 1967 pour tenter de saisir comment le cinéaste travaille le langage en profondeur dans une dimension d'écriture cinématographique singulière.

Présentation de l'ouvrage

↳ Chaplin a expliqué, tôt dans sa carrière, la difficulté d'exister par les mots puisque, depuis la naissance du cinéma, la pantomime et l'art du mouvement en sont l'expression même. Pendant très longtemps après 1927, avènement de la parole avec *Le chanteur de jazz*, il est donc réticent à réaliser des films parlants. En mai 1929, il assure encore, d'un ton ferme et sans réplique dans une interview accordée au *British United Press* : « *I will never play in a talkie. They are ruining the motion picture art.* » En septembre 1931, il récidive et précise sa position dans une argumentation soutenue : « *The silent pictures first of all is a universal mean of expression. Talking pictures necessary have a limited field, they are held down to the particular tongues of particular races. I am confident that the future will see a return of interest in non-talking productions because there is a constant demand for a medium that is universal in its utility. [...]I regard talking pictures it only as an addition, not a substitution [...] pantomime as always been universal means of communication. It existed as the universal tool long before language was born. [...]Pantomime serves well where languages are the conflict of common ignorance. [...]Pantomime lies at the base of any form of drama.[...]Action is more generally understood than words.* »

↳ Cette déclaration péremptoire ne sera pas sans conséquence sur sa conception des films parlants lorsqu'il commence à les réaliser, à partir de *Modern Times* en 1936, c'est-à-dire cinq ans après la réitération de ses convictions contre les « *talkies* ». Redoutable épreuve pour lui puisqu'il risque de compromettre Charlot et l'excellence de sa pantomime développée depuis 1914 dans les films muets. Sa voix sera-t-elle acceptée par le public ? Ne viendra-t-elle pas gâter le jeu de l'acteur, pire, détruire le personnage ? Or, Chaplin opère avec finesse et sagacité. La parole de Charlot naît d'abord par le balbutiement, par un langage inarticulé et seulement à la fin de *Modern Times*, lorsqu'il chante au cabaret. Le chant est mimé admirablement et fonctionne comme un clin d'œil au *Chanteur de jazz* : Chaplin débute sa carrière dans les « *talkies* » en chantant comme avait débuté en 1927 le cinéma parlant. Ce n'est qu'en 1940 dans *The Great Dictator* que les premiers mots apparaissent, encore naïfs dans les premières séquences, comme pour en souligner la puérité tant

c'est un exercice nouveau pour le personnage de Charlot. Film majeur puisque c'est par lui qu'advient la parole magistrale de Chaplin. Il faut cependant attendre les séquences finales pour en prendre toute la mesure. « *Votre Excellence, le monde attend vos paroles ; vous devez parler ; vous le devez, c'est notre seul espoir.* », dit Schultz au barbier juif devenu Hynkel. Notre ouvrage développe cet aspect majeur du cinéaste qui infléchit bien évidemment sa conception du parlant. Chaplin prenant la parole mesure le pouvoir des mots à l'écran et en exploite toutes les dimensions. S'intéressant aux grands domaines qui régissent la communication entre les hommes -la politique, l'amour, la publicité etc.-, il s'ingénie à mettre en scène toutes les variations possibles du langage, de son usage dévoyé à son usage vrai. La grande question qui l'anime est de savoir ce qu'il advient de la communication dans ses « *talkies* » dans la mesure où la réalisation doit désormais tenir compte de « *cet ajout* » qu'il évoquait dans sa déclaration de 1931. Notre étude porte sur ce questionnement et tend à démontrer que Chaplin a une conception très personnelle de l'utilisation du langage et qu'en aucune façon il ne redonne la parole aux mots dans ses derniers films.

↳ Donnant à ceux-ci une dimension combative et critique il ne perd pas de vue la nécessité de revivifier le burlesque. Le langage devient à son tour objet de comique mais dans son rapport étroit avec les images et les sons. Chaplin en somme ne se prive pas de la plasticité du langage et des effets qu'il peut en tirer pour enrichir et approfondir son écriture cinématographique. Dans l'ensemble de la production parlante de Chaplin, depuis 1936 avec *Modern Times* jusqu'en 1967 avec *A Countess from Hong Kong*, le tout dernier film, l'alchimie du verbe retire son caractère de l'alchimie des images et des sons. C'est cette démarche originale du cinéaste que mon ouvrage intitulé *Chaplin prend la parole aux mots*, paru en 2008, chez Aleas Editeur, à Lyon, tente d'étudier.

Quand pour Calvero s'éteignent les feux de la rampe

LIMELIGHT - octobre 1951- janvier 1952 *Les Feux de La rampe*

Mariange Lapeyssonnie

Résumé

↳ Cette contribution est une étude critique approfondie du film de Charlie Chaplin *Limelight* de 1952. Il s'efforce d'en cerner la genèse, d'en saisir les enjeux et la spécificité de l'écriture cinématographique de Chaplin qui mène une réflexion fondamentale sur le burlesque et l'art. Ce travail s'est fondé sur la consultation des archives et sur des analyses fouillées du film pour proposer des interprétations personnelles.

↳ Passionnée de Chaplin depuis des années, d'abord comme fervente spectatrice que Charlot a fait autant rire que pleurer, comme admiratrice ensuite d'un exceptionnel réalisateur qui, découvrant les pouvoirs du cinématographe, couvrira plus d'un demi-siècle de son histoire en réalisant quatre-vingts films, je consacre une partie de mon temps à l'étude de l'écriture cinématographique de son oeuvre. Ce cinéaste hors du commun n'a, je crois, pas fini d'étonner ce nouveau siècle du cinéma. C'est pourquoi cet article sur *Limelight* a pour but de présenter ce film de 1952 comme l'un des plus grands de Charlie Chaplin dans une perspective historique et filmique tout en développant une démarche critique qui mette l'accent sur l'écriture d'une telle réalisation et sur ses enjeux esthétiques.

- ↳ Il s'agit de présenter au lecteur, de manière informative et documentaire, la place de *Limelight* dans la carrière de Chaplin et de le situer dans le contexte de l'époque tout en essayant de saisir le projet du cinéaste. Suit une réflexion sur la filiation du film avec *The Circus*, oeuvre muette de Chaplin réalisée en 1927 autour de la question fondamentale de l'artiste comique et du rire. Nous nous intéresserons plus particulièrement au couple que forment Calvero et Terry et à la symbolique qu'ils engendrent. Nous aborderons aussi les enjeux esthétiques du film et leurs conséquences sur l'évolution de l'écriture cinématographique de Chaplin comprise comme un processus créatif qui ne fait ni l'économie du muet ni celle du parlant. Enfin reviendra la question qui nous tient particulièrement à cœur : quid de *Charlot* en 1952 quand nous savons qu'il ne reste à Chaplin que deux seuls films encore à réaliser ?
- ↳ Le découpage du film séquence par séquence, sans doute quelque peu fastidieux pour le lecteur, permet néanmoins de proposer une analyse filmique plus poussée de celles qui nous sont apparues essentielles. Nous travaillerons de manière à tisser ce qui relève du scénario minutieusement préparé par Chaplin et ce qui résulte de l'implication spectatorielle pour tenter de cerner ce qui fait la spécificité de l'écriture chaplinienne. Nous voulons par là proposer une lecture active et vivante du film sous forme d'interprétations ouvertes, croisant les champs d'investigation les plus variés. Ce travail reste une invitation pour les jeunes chercheurs à poursuivre activement l'étude de ce cinéaste étonnant.
- ↳ Pour leur aide dans ma recherche documentaire je remercie Kate Guyonvarch du Centre des Archives Chaplin et la famille Chaplin, Roger Grenier et les éditions Gallimard.

FICHE TECHNIQUE DU FILM

LIMELIGHT Titre français *Les feux de la rampe*

Réalisateur Charlie Chaplin et les assistants : Robert Aldrich, Wheeler Dryden , Jerry Epstein
Décorateur Eugène Lourié Montage Joe Inge Musique et chorégraphie Charlie Chaplin Assistant musical Ray Rash Opérateur Karl Strauss, R. Thotheroh Interprètes Charlie Chaplin (Calvero, un comédien de music-hall) Claire Bloom (Terry, une danseuse de ballet) Sydney Chaplin Jr (Neville, un compositeur) Nigel Bruce (Mr Postant, directeur de théâtre) Norman Llyod (Bodalink, régisseur) Buster Keaton (un partenaire de Calvero) Marjorie Bennett (Mrs Alsop, la logeuse) Snub Pollard (un musicien ambulancier) Géraldine, Michaël et Joséphine Chaplin (enfants des bas- quartiers) Barry Bernard Stapleton Kent Mollie Blessing Leonard Mudi Julian Ludwig Loyal Underwood Edna Purviance (figurants)

Réalisation Octobre 1951-janvier 1952

LIMELIGHT ET SES INTERPRETES

- ↳ Cinq ans après *M. Verdoux* où l'on découvrait un Chaplin interprétant, pour la première fois, un personnage aux antipodes de Charlot, en perpétuelle mutation d'identité, séducteur et cynique dans

ses relations avec autrui, usant du verbe comme il ne s'en était jamais servi, il réalise *Limelight*. Ce film d'octobre 1952 est-il dans la lignée du précédent sur le plan de l'interprétation ?

↳ A considérer la distribution du film et les rôles impartis à chacun il apparaît tout d'abord que Chaplin a voulu resserrer, de manière exceptionnelle, certains membres de sa famille autour de lui tout en privilégiant le couple Calvero-Terry. Les trois premiers enfants qu'il a eus du récent mariage avec Oona, Géraldine née en 1944, Michaël né en 1946 et Joséphine en 1949 apparaissent dès la deuxième séquence du film associés à la douce musique du joueur d'orgue de barbarie. Géraldine prononce ici la première réplique de sa carrière et c'est à son propre père qu'elle la donne. Sydney Chaplin junior (1926), second fils de son union avec Lita Grey, incarne le jeune compositeur épris de la ballerine. La tendresse et la compréhension ainsi qu'un amour contenu dominant la composition de ce rôle. Étrange confrontation du père et du fils qui se trouvent dans une situation de rivalité dans le cœur de Terry pour laquelle, durant toute la durée du film, le vieux clown a la préférence. Charles junior (1925), le fils aîné de Lita Grey fait de la figuration en tant que clown. Le demi-frère de Chaplin, Wheeler Dryden, est le médecin du début du film appelé par Calvero pour sauver la jeune fille du suicide. Même Oona, sa femme, fera une brève apparition pour doubler Claire Bloom.

↳ Cette jeune actrice britannique qu'engage Chaplin est née à Londres en 1931 et a tout juste vingt ans. Son étonnante fraîcheur, sa beauté lumineuse et sa fragilité confèrent à *Limelight* la grâce et la légèreté aériennes qui accompagnent l'écriture poétique de cette œuvre. Le personnage de Terry qui associe trois images de femmes aimées - Hannah, la mère et l'actrice admirées, Hetty Kelly, l'amour idéalisé de la jeunesse de Chaplin et Oona, la femme adorée de la maturité - anime d'une sensibilité juvénile et naturelle la vie triste et esseulée d'un vieux clown déchu. Chaplin, qui joue ce personnage abandonné par l'inspiration et taraudé par la question de ce qui fait la qualité d'un artiste comique et la pérennité de son art par rapport au public, a su admirablement tirer parti du contrepoint qu'incarnaient Claire Bloom et lui-même. C'est grâce à ce film d'ailleurs, qu'elle devient mondialement célèbre. -De même, c'est avec bonheur qu'il a engagé Buster Keaton, l'ancien rival des slapsticks et du burlesque américain. Cet enfant de la balle (1895-1966), acteur, scénariste et cinéaste comme lui, mais moins chanceux sur la durée, accomplit avec Chaplin un duo d'une qualité rare et, bien mauvaises sont les langues qui n'ont pas su voir à ce moment-là que chacun des protagonistes jouait dans son registre avec une maîtrise que seul un vrai talent confère. Choisir ce type de casting pour clore *Limelight*, c'est encore signifier en 1952 la grandeur de la pantomime et du cinéma muet. Chaplin n'a pas non plus oublié d'y faire figurer Edna Purviance (1894-1958), sa première découverte féminine lorsqu'il débarque aux États-Unis pour faire du cinéma et sa première partenaire à l'écran.

↳ Enfin méticuleux dans les moindres détails comme il l'a toujours montré dans ses nombreuses créations, il engage pour que le ballet soit parfait deux célèbres danseurs new-yorkais : André Eglevsky et Melissa Hayden. Tous ces interprètes vont concourir à la poésie de l'écriture filmique et créer une atmosphère d'intimité propre au sujet.

>>>

GENESE D'UN FILM

↳ Depuis *The Great Dictator*, Chaplin écrit ses scénarii de films, mais jamais une réalisation jusqu'alors n'avait donné lieu à une telle gestation sur le plan d'abord purement narratif de l'histoire. Lorsque nous avons consulté les archives, nous avons été frappée par le nombre de manuscrits que

Chaplin avait rédigés avant d'arriver au scénario définitif. Son travail est de ce point de vue passionnant. Il l'intitule d'abord *Footlights* et rédige un « roman » très détaillé avec par exemple une biographie complète de Terry, la ballerine, afin de faire parfaitement comprendre aux acteurs qui sont les personnages qu'ils ont à interpréter. Ainsi étudie-t-il avec soin son entourage familial pour mieux cerner la psychologie complexe du personnage. Dans ce scénario, il ne prévoit pas pour la fin un duo avec un comparse mais une pantomime pour le seul Calvero.. Une deuxième mouture, qui commence par ces mots : « Dans une rue écartée de Soho », est déjà une version beaucoup plus proche de la version finale même s'il envisage encore de jouer seul dans la dernière scène. Mais les mots de la fin donnent exactement l'atmosphère qui sera créée. « *L'ambulancier prit un drap et en recouvrit le visage de Calvero tandis que, sur la scène, Terry virevoltait avec une sûreté radieuse. Elle était lumière ! ... vif argent ! Efflorescence ! Une Diane filant des volutes de beauté autour d'elle.* » (C. Chaplin in manuscrit of *Footlights* : « *From the ambulance attendant, he took a sheet and draw it over Calvero's head, while on the stage, Terry pirouetted and flexed radiant authority. She was light ! ...quicksilver ! Efflorescing ! A Diana spinning wisps of beauty about her.* »)

↳ Une autre version, toujours intitulée *Footlights* avait prévu de commencer le film par une scène entre Terry et sa mère. Or, les rédactions successives sont toujours copieusement annotées manuscritement pour peaufiner les idées, mieux guider la réalisation et aboutir enfin au film définitif. Un livre dactylographié, daté du 12 novembre 1952 (l'indication étant celle-ci « 11-12-52 » : notation américaine faisant d'abord figurer le mois, puis le jour et l'année) et allant jusqu'au 2 janvier 1952 (1-2-52) propose le titre de *Limelight* et indique en en-tête : « *Daily scenes* », c'est-à-dire un suivi des scènes au quotidien durant le tournage. Dans la colonne consacrée aux remarques sont scrupuleusement indiqués les mouvements de caméra - fort nombreux dans ce film, contrairement à ce que fait Chaplin habituellement -, les échelles de plans ainsi que les commentaires liés aux déplacements et aux attitudes des personnages. Cette fois-ci figure une longue description du duo final entre Keaton et Calvero. Le travail de Chaplin qui s'étend du 1er janvier 1948, début de la rédaction d'un premier scénario au 25 janvier 1952, date de la fin du tournage témoigne d'un souci constant d'amélioration, de précision et de minutie. Il part souvent sur une idée, l'éprouve pour définitivement l'adopter ou mieux l'abandonner. Mais il ne perd jamais deux points de vue : la compréhension de l'acteur par rapport au rôle qu'il doit incarner en s'imprégnant de son personnage et l'émotion du spectateur qui recevra le film. Nous pouvons dire que Chaplin a consacré beaucoup de temps à l'élaboration de *Limelight*, conscient des enjeux cinématographiques de cette réalisation et de la nécessité de témoigner à la fois sur lui-même et sur le genre comique. Pierre Leprohon dans son ouvrage *Charles Chaplin* souligne cet aspect avec ferveur : « [...] - la plus belle œuvre parce que la plus riche et la plus vraie- la dernière, parce qu'elle constitue au terme de cette longue série de films impérissables, une conclusion, c'est-à-dire plus exactement, un témoignage. » [P. Leprohon, op.cit, p.346]

↳ Chaplin apporta également un soin tout particulier à la composition musicale dont il est l'auteur et l'on trouve un descriptif très précis du choix des musiques dans deux documents : des feuillets consacrés au minutage des morceaux et une fiche technique. Sont indiquées avec précision et par bobine les différentes insertions musicales retenues pour tel ou tel plan du film. Par exemple au regard de la bobine 1, on indique les entrées musicales soit en désignant les thèmes eux-mêmes, soit en faisant appel à la situation du moment. Mais le thème qui restera lié à *Limelight* tel un leitmotive, comme *la Violetera* dans *City Lights* lorsqu'apparaissait la jeune aveugle, est : « Deux petits chaussons », associé à la ballerine Terry.

↳ Enfin, nous aimerions rappeler que Chaplin, qui aimait travailler à tous les postes de la réalisation

d'un film, n'a pas failli à sa réputation de travailleur acharné pour *Limelight*. Ainsi dans le volumineux dossier consacré au suivi journalier du tournage nous pouvons relever ceci. Le tournage du film complet a été achevé le 25 janvier 1952, c'est à partir du 26 du même mois que nous pouvons lire : « *Charlie Chaplin cutting and assembling picture* » (Chaplin procédant au montage du film). Cette opération où naît véritablement l'écriture d'un film se déroule comme suit avec la seule mention de Chaplin comme monteur : Du 26 janvier au 2 février Du 4 février au 9, du 11 au 16, du 15 au 23 Du 25 février au 1er mars, du 3 au 8, du 10 au 15, du 17 au 22, du 24 au 29 Du 31 mars au 5 avril, du 7 au 12, du 14 au 19, du 21 au 26 avril.

↳ *Limelight* est le dernier film qui a vu le jour aux Etats-Unis, Chaplin étant depuis *Monsieur Verdoux* non seulement le bouc émissaire des réactionnaires américains de tout poil mais la proie de la commission des Activités anti-américaines qui le harcèle pour ses soi-disant tendances communistes. Aussi, éprouvé par une telle hostilité, conscient des réelles menaces qui planent sur lui et les siens et sans doute heureux à l'idée de faire découvrir à Oona et à ses enfants son pays natal, l'Angleterre, décide-t-il que la première mondiale aura lieu à Londres. Il s'embarque sur le *Queen Elisabeth* le 17 septembre 1952, apprend deux jours plus tard par la radio que l'Attorney général a annulé son visa de retour, une clause de la loi d'immigration pouvant en effet être alléguée pour lui interdire son entrée aux Etats-Unis au nom de « *la moralité, de la santé publique, de la folie, de la propagande en faveur du communisme ou d'association avec des organisations communistes ou procommunistes.* » La première aura lieu à Londres, à l'Odeon Leicester Square Theatre, en sa présence, le 16 octobre 1952. La projection à New York, à Astor and Trans Lux Theatre n'aura lieu que le 23 octobre 1952. Pour ceux qui voudraient approfondir cette question de la genèse de *Limelight*, ils peuvent se reporter au *Memorandum de Limelight*, cité en annexe, memorandum conservé aux archives Chaplin.

FILIATION AVEC THE CIRCUS

QUESTION FONDAMENTALE DE L'ARTISTE COMIQUE ET DU RIRE

↳ On ne peut en venir à l'étude de *Limelight* sans avoir au préalable rappelé la filiation de ce film avec *The Circus (Le cirque)* réalisé entre octobre 1925 et octobre 1927. Quatre films seulement les séparent mais il s'est écoulé 25 ans entre les deux et le cinéma parlant entre temps a pris une ampleur considérable. Or, ce qui frappe, c'est la similitude du questionnement de Chaplin d'un film à l'autre et la différence de résolution qu'il y apporte. En 1927, alors que la figure de Charlot excelle dans la pantomime et dans l'art de faire rire -il n'est qu'à se rappeler le brio avec lequel il fait montre de son talent dans la séquence du palais des Mirages, mettant en œuvre ce que Bergson dit du rire - [Bergson, *Le rire*. « *Les attitudes, les gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique.* » ; « *Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique.* »]

↳ Chaplin commence par être hanté par la question de savoir ce qu'est un bon artiste comique. Comment fait-on rire ? C'est d'autant plus crucial pour lui que le parlant vient de naître et qu'il redoute par-dessous-tout ces « talkies » qui risquent d'anéantir Charlot. En effet, n'est pas comique qui veut. Et si dans *Le cirque*, il montre encore la supériorité de son personnage sur les autres clowns - les farces classiques de ceux-ci sur la piste tournante génèrent l'ennui dans le public mais

Charlot déclenche l'hilarité générale dès qu'il entre en scène par les situations désopilantes qu'il invente à brûle pourpoint- il construit déjà des séquences sur ce doute métaphysique du clown.

↳ La première que nous retiendrons est celle des bouts d'essai auxquels le soumet le directeur du cirque pour l'embaucher comme comique. « *Vas-y, sois drôle* », lui dit-il. Or, à l'évidence quand on somme Charlot de faire rire, c'est une catastrophe. Une première réponse de Chaplin apparaît alors dans l'élaboration des gags qu'il propose en suivant ce qu'il juge essentiel : « *La base de mon comique, explique-t-il, c'est le contraste et la surprise.* ». Le gag en effet fuse au moment où le spectateur s'y attend le moins, c'est-à-dire quand Charlot, poursuivi par une mule qui le charge, fait irruption sur la piste et crée à lui seul le spectacle. Cette propension à l'improvisation dans le processus de création comique s'avère encore aux yeux de Chaplin comme parfaitement efficace et défendable. D'ailleurs il ne manque pas de le signifier métaphoriquement dans un plan du film qui suit son embauche comme artiste burlesque : la foule se presse pour lui à l'entrée du chapiteau comme elle se presse à l'époque à l'entrée des salles de cinéma pour voir les « Charlot ».

↳ Mais la seconde séquence retenue pose déjà problème. Elle réitère le gag de la mule qui lui a valu le précédent succès. Cette façon de resservir tous les soirs, au public, sur la piste aux étoiles, le même numéro parfaitement mis au point et rôdé a des conséquences catastrophiques : le gag a cessé d'être un gag et le rôle du clown lorsqu'il est ainsi programmé est totalement inopérant sur le plan du rire. Chaplin en a complètement conscience puisqu'un carton « *Fin de l'attraction* » dispense le spectateur dudit numéro grâce à une ellipse signifiante. Il occulte ainsi la fin du spectacle puisque le comique est absent. Mais en procédant de cette manière, c'est-à-dire en donnant au réalisateur le pouvoir de casser les stéréotypes burlesques, Chaplin en 1927 ne pose pas clairement la question de l'implication spectatorielle. Il ne peut pas à cette époque briser encore ce qui fait le fondement de son esthétique cinématographique. Il ne peut qu'en indiquer les fêlures à un spectateur attentif. -En revanche, en 1952 dans *Les feux de la rampe*, il pose frontalement la question de ce qui fait la qualité d'un artiste comique et de sa pérennité sur scène engageant nettement l'interrogation sur la métaphysique du rire. Nous aborderons ce point fondamental dans la partie consacrée aux Enjeux du film sous la rubrique : « un certain comique en question ».

↳ En somme, il semble bien que Chaplin amorce en 1927 une mise à l'épreuve des fondements du rire au moment même où Charlot est menacé en tant que comique du muet par l'arrivée du parlant. Mais ce n'est qu'en 1952 qu'il peut apporter des résolutions essentielles en élaborant enfin dans *Limelight* son art poétique du burlesque, les progrès du médium cinéma lui permettant d'envisager autrement qu'en 1927 la question du rire.

>>>

LES ENJEUX DU FILM

↳ De nombreux critiques se sont intéressés à ce film, le considérant comme une œuvre majeure dans la carrière de Chaplin. Beaucoup ont insisté sur l'aspect autobiographique ou testamentaire de l'œuvre, d'autres sur ses qualités à penser le cinéma et sur la grande lucidité cinématographique de son réalisateur. Mais c'est un autre axe de la réflexion que nous préférons privilégier. Au-delà de l'histoire de deux destins qui se croisent entre un vieux clown, Calvero et une jeune ballerine en quête de succès, Terry, « *Limelight, a story of a ballerina and a clown...* », comme nous le suggère le carton initial du film, Chaplin pose la question cruciale de l'art et plus particulièrement du burlesque se plaçant tant du point de vue de l'artiste que de celui du spectateur. Essayons d'abord de saisir de

qui ou de quoi il sonne le glas ?

Un certain comique en question

-Si l'on se fonde sur la date indiquée dans la séquence d'ouverture du film : 1914 et si l'on considère que Calvero est alors un clown éprouvant son déclin, Chaplin qui réalise *Limelight* en 1952 donne à saisir sa propre évolution au sein du genre burlesque et propose une critique lucide sur le rapport qui existe entre le public et l'artiste comique.

↳ Une première ambiguïté est à relever. Lorsqu'il s'intéresse aux numéros traditionnels du music hall ou au genre de la comédie musicale sur les scènes de théâtre londoniennes, donc à ce qui fut le lot de son père ou de sa mère ou de lui-même, jeune adolescent, on peut se demander s'il ressent une certaine nostalgie comme Calvero ou si, au contraire, il dénonce l'usure d'un tel comique. Nous aurions plutôt tendance à croire que très tôt, autour de 1914 justement, il a compris l'inutilité de cette forme d'art qu'il avait emportée avec lui aux Etats-Unis. Lui, l'homme du mouvement ne pouvait se condamner à la fixité du spectacle théâtral qui limitait sa capacité d'invention et qui figeait le regard du spectateur condamné à la vision unidirectionnelle des feux de la rampe. Dans cette perspective déjà nous pouvons avancer que ce type de comique représente l'avant Charlot, qu'il le rejette (il est donné à voir dans la diégèse sur le mode du rêve fané ou de l'échec) mais qu'il a le mérite de poser clairement la question complexe du rapport au public. Dans son ouvrage-témoignage *My Autobiography*, il insiste sur cette constante recherche menée à ses tout débuts dans le cinéma pour trouver ce qui pouvait faire rire le spectateur et combien la trouvaille du costume avait été un élément moteur de l'évolution personnelle. On sait aussi combien Chaplin était sensible aux réactions des spectateurs à tel point qu'il explique son besoin d'assister à certaines projections publiques pour mesurer la réceptivité à son œuvre.

↳ Or, que dit Calvero à Terry ? « *Si j'avais la force de partir. Je reste là à me tourmenter. Nous avons tort ! Pour mes dernières années il me faut la vérité !* »

↳ Si, dans la diégèse le début de cette remarque douloureuse s'applique à ces numéros miteux qu'il sait aujourd'hui dépassés, nous pouvons avancer, au vu du dernier sketch qu'il joue en compagnie de Keaton, qu'il fait l'épreuve de la « vérité ». En effet, ce duo qui rassemble deux monstres sacrés de la période des films muets où Charlot triomphait et qui rappelle magistralement ce qui fut l'essence du burlesque de cette époque là, signe aussi la mort de cette forme de comique. Quant à Charlot, il ne peut être ressuscité même si demeure encore cette énergie du corps et cette fêlure de l'âme. En situant l'histoire en 1914, Chaplin réalise la vaste prolepse de son destin de comique en faisant volontairement l'économie de Charlot. En effet, ce dernier est résolument étranger aux « limelight » puisqu'il ne doit sa vie et sa gloire qu'aux « sunlight » et surtout ceux de la période muette. La rupture avec « *le persona* » de Charlot est donc bien consommée puisque le parlant offre à Chaplin une autre manière de concevoir le cinéma et de faire vivre des histoires. Charlot, lui aussi, est dépassé. En 1952 le cinéaste veut « la vérité », c'est-à-dire la connaissance de ce qui ferait à ce moment-là sa réussite. Beaucoup de critiques se sont accordés sur ce point : le créateur a pris le pas sur la créature d'où à partir de là l'importance que prend l'écriture cinématographique dégagée de Charlot.

↳ Deux axes sont alors privilégiés : le dévoilement cinématographique et « *l'introduction dans le cinéma de la Figure du discours* ». [G. Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, éd. Minit, 1983, p.

236]

⋮→ Qu'entendons-nous d'abord par dévoilement cinématographique ? Ce qui compte désormais pour lui c'est moins la déchéance de l'artiste Calvero que l'écriture qui la met en scène. Il s'agit de procéder à une espèce « d'œuvre au noir » qui révèle la maîtrise des techniques et qui diffracte les points de vue. Julian Smith rend de ce point de vue particulièrement hommage au travail minutieux du cinéaste : « *En violant les conventions de deux modes de représentation (sur le théâtre et devant la caméra) Calvero et Chaplin exploitent les potentialités comiques de leur art. Contrairement à ce que proclame Kerr, il n'y a rien dans Limelight qui travaille d'autres termes que ceux du cinéma. (By violating the conventions of two modes of performance (on stage and before the camera), Calvero and Chaplin each exploit the comic potentials of their craft. Contrary to Kerr's claim, there is nothing in Limelight that works on any terms but those of the cinema.* » [Julian Smith, *Chaplin*, Columbus Books, London, 1984.]

⋮→ Charlot relégué dans la mémoire collective et, enfin libéré de ses réticences par rapport au parlant, Chaplin s'attache alors à réaliser ce « *cinéma impur* » pour opérer enfin la fusion entre l'image, la parole, la musique et les sons.

⋮→ Que signifie ensuite, selon l'expression de G. Deleuze, que le réalisateur a « *introduit dans le cinéma la Figure du discours* » ? Nous savons comment, dans la période qui suivait immédiatement celle des réalisations muettes, Chaplin avait usé du discours pour lancer à la face du monde ses convictions humanistes et ses idéaux, comprenant que le cinéma parlant pouvait lui offrir des moyens supplémentaires pour s'affirmer plus pleinement d'un point de vue philosophique et politique. Cependant, aussi bien dans *The Great Dictator* que dans *Monsieur Verdoux*, nous étions frappés par l'appropriation de la parole vraie dans le discours final. Il fallait une montée à la tribune ou une montée à l'échafaud - ce qui revient au même - pour oser affronter la vindicte populaire ou la Société forte de ses lois et de son pouvoir. Dans l'un comme dans l'autre, à ce moment crucial du dévoilement de la parole vraie, nous avons constaté une métamorphose physique du personnage : il redevenait étrangement Chaplin, le cheveu blanc, sans fards, le visage marqué par la vie.

⋮→ Qu'en est-il cette fois-ci de *Limelight* ? Il n'y a plus de discours final et le personnage Calvero accepte d'emblée les traits de l'homme de soixante trois ans. La parole philosophique est constante, entrelace les séquences et prend une autonomie aussi forte que les images. Chaplin parvient à une sorte d'équilibre savant qui lui permet, par exemple, de donner des leçons d'optimisme à Terry malade avec une foi extraordinaire alors qu'il vague à des occupations certes ordinaires mais tout aussi essentielles : lui présenter deux beaux harengs fumés pour le petit déjeuner. Cette situation qui est réitérée dans le film est emblématique de la maîtrise à laquelle Chaplin est parvenu puisque l'image ne nie pas le discours et vice versa. Chaque figure a sa pertinence et donne au drama tout son sens. La nouveauté vient également du fait que les autres, à leur tour, s'approprient la parole essentielle, ce qui n'était pas le cas dans les réalisations antérieures. Le transfert que Chaplin opère sur Terry compose sur le plan du film une écriture en miroir. Nous retrouvons, en particulier dans les séquences consacrées à l'intimité, ce judicieux dosage entre le discours régénérant et les images de la vie domestique réconfortante au moment où Calvero, las de son existence et conscient de son déclin, s'abandonne au désespoir. Et G. Deleuze a raison d'affirmer : « *Le discours leur (les derniers films) apporte une dimension tout à fait nouvelle, et constitue des images « discursives »* ». *Limelight* apparaît bien comme le désir de rechercher ce qui constitue un acteur comique dans la durée, dans son rapport étroit avec le public, mais surtout ce que le cinéma parlant, pour un réalisateur spécialiste du muet, engendre de possibles sur le plan des perceptions spectatorielles. La figure de Charlot morte, Chaplin doit éprouver autrement le cinéma, c'est-à-dire, au sens propre du terme le mettre à l'épreuve, sachant que le rapport entre lui et le spectateur est à construire en aveugle.

⋮→ Il semble bien en effet que *Limelight* pose un certain nombre de problèmes au regard du

spectacle comique et « *du persona* » de Charlot. Tout un pan de la réflexion de Chaplin sur son propre jeu d'acteur burlesque est incarné par Calvero, ce clown en fin de carrière qui a la scène dans la peau mais qui ne cesse d'être en quête de vérité. Comment le film amène-t-il ce questionnement ? Cela nous paraît être le long mûrissement d'une démarche esthétique qui use de toutes les ressources de l'écriture cinématographique.

La figure signifiante de Calvero

↳ Le spectateur doit attendre que plusieurs séquences du film aient eu lieu pour découvrir le nom de Calvero, prononcé pour la première fois par Mme Alsop, sa logeuse. Et un peu plus longtemps encore pour savoir qui il est. La séquence où la caméra fixe des affiches de théâtre au mur où s'inscrit en gros caractères le nom de Calvero avec l'indication suivante " Tramp comedian" et la photo de celui-ci en costume de scène. Or, qui découvrons-nous ? Un homme âgé, usé par l'existence, ivre de surcroît au début du film et vivant seul. Quels sont les premiers propos qui sont tenus à son sujet ? Il s'agit d'une conversation entre hommes dans un café bondé de Londres tandis que Calvero entre de dos par le bord droit du cadre (il ne peut donc voir ses délateurs). Les propos sont durs :

« C'est Calvero ? C'est lui. Il a pris un sacré coup de vieux. La bouteille. Dommage, c'était un grand clown. Il était. Londres se l'arrachait et le voilà sans travail. C'est sa faute. Il était trop saoul pour jouer. Il était plus drôle quand il avait bu. Il n'est plus drôle, le pauvre ! »

↳ Ce sont là des mots qui stigmatisent un homme fini dont la carrière dans le music hall anglais a cessé d'être. Mais, Calvero lui-même ne se fait pas de cadeau. Ainsi lorsqu'il rencontre son ami artiste, Claudius, l'homme sans bras, dans ce même bar :

« Dis-moi, tu travailles ? Rien depuis un an. Au train où ça va, je suis mûr pour prendre la succession de notre ami. » (Mouvement de tête en direction du mendiant qui vient de traverser le champ)

Ou quand il se présente pour la première fois à Terry, la jeune fille suicidaire qu'il a sauvée et recueillie chez lui.

« Quel est votre métier ? (lui demande Calvero) J'étais danseuse dans le ballet de l'Empire. Et moi qui croyais... Ainsi vous êtes ballerine ! Mais nous n'avons pas été présentés... Quel est votre nom ? Thérèse Ambrose... On m'appelle Terry. Enchanté, je suis du métier. Calvero... Vous me connaissez peut-être. Le célèbre clown ? C'était moi... mais passons. »

↳ L'amertume de Calvero est forte et cette question de la déchéance du comédien comique va hanter tout le film. Nous allons analyser de quels procédés use Chaplin pour mener à bien ce questionnement. Toutefois des remarques préalables s'imposent. Même si P. Leprohon [op, cit.p.347] explique que sous le masque de Calvero le spectateur « *sait qu'il est Charlot* », il n'en reste pas moins que « *le persona* » de Charlot n'apparaît à aucun moment du film, y compris lorsque le clown se remémore les numéros de sa jeunesse. Son image est résolument absente. Il y a bien là une rupture que nous avons interprétée dans le point précédent. En outre nous pourrions nous interroger sur le choix de Chaplin par rapport à ce que dit le carton d'ouverture. Il fixe le

commencement de la diégèse à Londres, en 1914. Ce qui est immédiatement troublant pour le spectateur c'est le décalage instauré par Chaplin entre l'âge du clown Calvero (63 ans environ au moment où débute l'action - ce qui est l'âge de Chaplin en 52-) et la date de 1914. Ceci sous-entend que le personnage est approximativement né au milieu du dix neuvième siècle et que les événements passés qu'il évoque tentent de cerner un artiste qui a exercé son talent sur les scènes des théâtres anglais de cette époque-là (ce qui fut le cas de son propre père). Et même si le jeune Charlie a exercé des talents similaires à Londres, c'est sur une période courte 1898-1903. En revanche la période de l'été 14 mentionnée dans ce carton initial correspond très précisément aux débuts de Chaplin aux Etats-Unis comme acteur et réalisateur de courts métrages. Avant de tenter de comprendre cette ambiguïté de *Limelight*, revenons à l'analyse du cas Calvero telle que nous la présente Chaplin.

⋮→ Or, c'est moins tant le questionnement douloureux sur la déchéance d'un artiste comique qui l'intéresse que la manière dont il veut en faire prendre conscience au spectateur. Il affirme ainsi sa maîtrise de réalisateur combinant les ressources du cinéma muet et celles du parlant. Pour en démontrer l'efficacité, nous nous sommes attachés à repérer dans le film les séquences qui traitent de l'artiste à l'oeuvre. Ainsi, nous avons décelé trois types de procédés récurrents qui sont soutenus, au cours de la diégèse, par les propos, mentionnés ci-dessus, des autres protagonistes et qui peuvent se condenser dans les deux mots prononcés par Calvero lui-même au sujet de sa célébrité de clown : « *C'était moi* ». Le premier procédé s'appuie sur un début de *flash-back*, dont nous allons montrer la complexité, pour donner à voir les scènes du passé glorieux. Le deuxième est un *fondus enchaînés* pour offrir une scène de rêve étrange, le troisième articule savamment les éléments propres au passé et ceux actuels pour créer les scènes du réel, c'est-à-dire, celle du temps diégétique de 1914. C'est ce minutieux tissage qui fait toute la force du regard et de l'interrogation de Chaplin sur la vie de l'artiste comique.

>>>

Le premier procédé

⋮→ Il apparaît tôt dans la diégèse : après la séquence initiale de la tentative de suicide de la jeune fille et celle de l'altercation entre Calvero et sa logeuse à son sujet. Il prend également le spectateur au dépourvu parce que nous ne savons rien de la vie de ce personnage ivre mais altruiste, cet homme aux cheveux blancs et aux traits tirés qui prend cette jeune fille sous sa protection.

Examinons de près cette séquence, muette au début, à l'exception de la musique.

Appartement de Calvero, de nuit. Calvero se dirige dans la *profondeur de champ* : de trois quarts par rapport à la caméra. Son ombre est projetée sur le mur où une affiche est encadrée avec en gros caractères : « *Calvero* » et où se détachent des photos de lui. Il s'allonge sur le divan en dessous.

Premier fondus enchaînés : trois musiciens dans la rue, cadrés de face. Gros plan sur celui qui est assis par terre devant son orgue. Voix in : « *Prêts ?* » Début du morceau de musique qu'ils jouent.

Montage cut : retour à Calvero en pyjama assis au bord du canapé (photographies, affiche en fond).

Charlot prend la parole aux mots

Il se recouche. La musique établit le raccord et la continuité entre les plans.

Montage cut. Gros plan sur les musiciens jouant.

Fondu enchaîné sur Calvero dormant (affiche : Tramp comedian et photo de celui-ci en haut de forme tenant une canne)

Travelling sur affiche : le nom de Calvero apparaît en gros. Déplacement de l'objectif sur la photo. Photo plein cadre. *Fondu enchaîné* sur une salle de spectacle avec rideau de scène et musiciens dans la fosse d'orchestre.

Changement de plan : Calvero en costume identique à celui de la photo précédente dans les coulisses. Voix de Calvero : « *J'y vais* »

Changement de plan : entrée en scène de Calvero, rideau ouvert. Nous assistons au numéro complet du dressage des puces avec tous les commentaires de l'artiste.

⋮→ Ce début de séquence appelle déjà quelques commentaires. Il s'agit bien ici de *deux flash back successifs* favorisés par le seul endormissement de Calvero (procédé que Chaplin utilisait certes avec parcimonie dans des courts métrages muets). Mais le premier pose déjà problème. Cette vision des musiciens de rue renvoie-t-elle à une période où Calvero n'était pas le clown londonien célèbre mais aux premiers temps de sa vie de tramp où il gagnait misérablement sa vie de cette façon ? Ou bien fait-elle directement référence à ce qu'il vit désormais (dans la séquence précédente nous l'avons vu partir avec son violon avec ces mots : « *Adieu, vieux compagnon* » pour le mettre au clou afin d'assumer les soins de la jeune fille.) ? Le spectateur découvrira plus tard - une fois Terry guérie - que Calvero renouera avec cette vie d'errance comme musicien ambulancier. C'était donc la vie qu'il menait avant de la rencontrer. Le destin tragique du clown rejeté à sa solitude et à sa misère, sans public, est donc déjà là, sous forme d'images prégnantes du subconscient de Calvero. Le second flash back peut-il à son tour être considéré comme un vrai flash back ?

Examinons de ce point de vue la fin de la séquence.

⋮→ Calvero sort en coulisse par le bord droit en se contorsionnant. Jusque là Chaplin ne nous a fourni aucune réaction du public. Au moment de la sortie de l'artiste en revanche, la bande son fait entendre les applaudissements.

Retour de Calvero sur scène. Il salue les spectateurs.

Plan taille. Changement de physionomie de l'artiste qui regarde la salle.

Zoom sur le visage inquiet. *Léger panoramique*. *Très gros plans* sur son visage désespéré.

Contrechamp : salle totalement vide. Un *panoramique* dévoile la vacuité du lieu. Absence de son.

Très gros plan sur le visage déconfit de l'artiste.

Fondu enchaîné sur visage de Calvero en pyjama assis au bord du lit.

Raccord sur l'expression identique. Chaplin réalise une sorte de morphing avant l'heure : l'homme est vieilli, le visage est sans fards.

Panoramique vertical de haut en bas (vers la taille du personnage) et *travelling arrière*.

Scène totalement muette : le personnage se retourne vers la photographie pendue au mur puis, se recouche, l'air grave. Des gémissements se font entendre sur la bande son.

Fondu au noir.

↳ A nouveau l'écriture cinématographique de Chaplin élabore une critique complexe sur le spectacle comique et la pérennité d'un artiste de music hall. Si nous nous en tenons au numéro de dresseur de puces jusqu'à la sortie de scène accompagnée d'applaudissements, nous avons affaire, pourrions-nous dire, à un réel flash back sur la célébrité ancienne de Calvero. Or, une question interfère immédiatement. A l'exception des applaudissements signalant la fin d'un numéro (comme dans les sitcoms actuels), la bande son est résolument muette sur les réactions du public durant la prestation de l'artiste, nous renvoyant en quelque sorte à notre propre situation de spectateur de cinéma et posant en creux l'efficacité du comique. Ce que signifie avec éclat la fin de la séquence. C'est le retour sur scène de l'acteur c'est-à-dire, nous semble-t-il, l'épreuve de la réflexion qui conduit à ce questionnement. Le flash back n'est donc que partiel et la scène du passé assimile l'espace d'un plan les éléments du vécu actuel de Calvero, à savoir l'épreuve qu'il a faite de son échec puisqu'il est aujourd'hui un clown fini. Ce passage brutal du succès à l'échec inscrit la douloureuse fragilité du spectacle comique, la difficulté pour l'artiste de séduire le public et de rester en contact avec lui. Plus loin dans le film, Calvero le signifiera clairement à Terry :

« Soit ils n'ont pas d'imagination, soit je vieillis, je suis vidé. » (...) "En vieillissant, on veut vivre intensément... on acquiert une sorte de dignité triste... et pour un clown, c'est la mort. J'ai perdu le contact avec le public »

Terry : *« Quel triste métier d'être drôle ! »*

« Très triste si le public ne rit pas. Mais quelle joie de les voir rire... d'entendre le rire monter vers vous par vagues. Mais changeons de sujet. Je veux oublier le public. »

En 1952, Chaplin a déjà fait l'épreuve de l'insuccès avec aussi son dernier film *Monsieur Verdoux*. Je suis pour ma part tout à fait d'accord avec cette réflexion de G. Deleuze dans son approche sur *Limelight* : *« Quel est ce rien, cette fêlure de l'âge qui fait qu'un beau numéro de clown devient un spectacle lamentable. »* [Gilles Deleuze, op, cit., p.236]

↳ Rappelons que la diégèse situe l'histoire en 1914. Ce numéro de music hall anglais qui avait conquis le public de la fin du dix neuvième siècle pouvait-il encore séduire celui de 1914 au moment justement où Chaplin s'était emparé du cinéma pour inventer d'autres formes de comique et « changer de nom » (comme le suggère le directeur de l'Empire à Calvero) pour créer Charlot ? Et en 1952, Chaplin nous donne à voir qu'une autre métamorphose s'est encore faite depuis Charlot.

Le deuxième procédé

↳ Nous sommes dans la même situation que précédemment, c'est-à-dire, de nuit dans l'appartement de Calvero après que celui-ci a tiré la cloison de séparation entre les deux espaces : celui de la jeune fille et le sien. Mais le traitement cinématographique comporte des différences non négligeables. En effet, Chaplin fait *l'ellipse du cadrage* de l'affiche et des photos représentant Calvero et passe directement au fondu enchaîné.

Premier fondu enchaîné : répétition de la scène de rue avec les trois musiciens. On peut légitimement penser que les souvenirs les plus récents de Calvero affluent à sa mémoire.

Deuxième fondu enchaîné à partir de Calvero endormi sur le même divan. D'abord un *travelling avant* sur son visage puis un *fondu enchaîné* sur une scène de théâtre. Le spectacle se déroule sur une toile de fond champêtre. Calvero est en canotier, en costume et maillot rayé (comme dans les tableaux d'A. Renoir ou comme dans le film *Partie de campagne* de J. Renoir.) Il exécute une pantomime et chante. Un *plan large* permet l'entrée d'une ballerine par le bord gauche du cadre. Les deux personnages au centre de la scène dansent. Un *gros plan* sur le visage de la jeune fille nous permet de reconnaître Terry. Ils jouent une comédie musicale fantaisiste. Le spectacle s'achève par une sortie des deux personnages se tenant par la main par le bord droit du cadre.

La séquence s'achève par une *fermeture au noir*.

↳ Pour tenter de mieux saisir l'économie de cette séquence dans le film, tenons compte des propos que Calvero tient lui-même à Terry au réveil, au moment du petit déjeuner.

« *Mon rêve est brisé ! Nous dansions ensemble à la gloire du printemps !* » « *Je rêve à de belles choses, je les oublie au réveil. Je rêve beaucoup de théâtre ces temps-ci, je reprends tous mes vieux numéros.* »

Il s'agit donc bien ici d'une scène de rêve qui pourtant s'avère complexe dans son fonctionnement.

a- La fonction analeptique

↳ On peut dire que, partiellement, cette scène renvoie à « un vieux numéro de théâtre » de Calvero. C'est son propre commentaire à Terry qui induit cette analyse et notre perception du genre de comique auquel il nous convie. A l'évidence, nous sommes sur une scène de théâtre où se joue une comédie musicale assez mièvre.

b- La fonction proleptique ou un flash forward double

↳ Cette scène présentée comme un rêve du vieux clown préfigure le deuxième numéro comique de la séquence finale du film qui se déroule à l'Empire Theatre. L'artiste se présentera dans le même costume, sur la même scène de théâtre ; seuls le décor et la chanson seront différents. Mais cela

confirme également l'hypothèse précédente : le rêve inscrivaient bien une prestation ancienne de l'artiste qu'il accommodait aux circonstances présentes de sorte que le flash forward se combine à une espèce de flash back tacite.

↳ Cependant la fonction proleptique s'applique aussi au personnage de Terry puisqu'elle sera cette ballerine classique qui évoluera sur toutes les grandes scènes telle qu'elle apparaît dans le rêve de Calvero.

c- La fonction de transfert

↳ Cette séquence est en outre remarquable parce qu'elle réalise, avant que ce ne soit effectif dans la diégèse, le transfert de Calvero à Terry. Chaplin se sert ici de notre savoir spectatorial. Nous le savons un clown fini mais nous ignorons encore ce qu'elle sera. Or, cette scène de rêve inscrit en creux d'une part, le bide futur du numéro au Middlesex où Calvero apparaît dans ce même costume, d'autre part le succès de Terry danseuse. L'illusion de leur réunion sur scène met en valeur la générosité de Calvero et la poignante douleur de ce qui ne peut plus être. « *Mon rêve est brisé* », dit-il au réveil. Ce rêve c'est sans doute le désir de pouvoir encore faire rire le public ou de l'émouvoir, la force de la création - « *La poésie doit-elle avoir un sens ?* » dit-il à la jeune fille. « *Et la licence poétique ?* » Seul le rêve lui permet encore cette fantasmagorie pour peupler sa misérable existence. Mais associer Terry à celui-ci, c'est projeter sur l'infirme d'aujourd'hui la forme la plus haute du désir. Elle sera ce qu'il n'est plus par la magie d'un autre créateur : Chaplin.

>>>

Le troisième procédé

↳ Comme nous l'avons annoncé il tisse les éléments propres au passé et ceux actuels pour créer les scènes du réel, celles du temps diégétique de 1914. Elles se développent en trois temps dans le film dont deux qui sont construits en miroir.

La première scène du réel

↳ Signifiant le retour de Calvero à la vie d'artiste au théâtre, elle est amenée par la réception d'une première lettre : « *Mon agent veut me voir. C'est le moment décisif.* » L'entrevue avec le directeur, qui lui apprend - « *Bonnes nouvelles pour vous, une semaine au Middlesex.* » -, ne laisse rien augurer de bon toutefois, parce que le contrat n'est pas sûr (« *Ils ne veulent rien avoir à faire avec Calvero.* »). La réception d'une seconde lettre - « *Cher Calvero, vous débutez au Middlesex le 5 septembre* » - précipite l'action mais de manière biaisée dans la mesure où il ne dit rien de son engagement à Terry. Par tous ses indices ponctuels le spectateur pressent le pire pour la reprise effective du personnage sur une scène de théâtre. Jamais encore la diégèse ne nous a permis de savoir la validité des numéros comiques de Calvero en 1914.

Charlot prend la parole aux mots

Cette première scène s'articule sur :

Un *fondus* puis une *ouverture au noir* sur une affiche : *Middlesex theatre of varieties et son programme*.

Montage cut : scène de théâtre, Calvero au centre, costumé comme dans la scène de rêve mais chantant une autre comédie musicale. Le point de vue est celui du spectateur.

Contrechamp sur la salle : un homme dort au premier plan. Poursuite de la chanson en voix off.

Panoramique sur la salle distraite. Gros plan sur deux hommes qui discutent.

Plan d'ensemble sur la pantomime de Calvero.

Contrechamp sur la salle qui se vide.

Le *montage alterné* se poursuit accentuant le contraste entre l'artiste de plus en plus figé sur scène et la vacuité de la salle.

Voix off d'un homme criant : « *Allez, mon vieux, on rentre.* »

Contrechamp sur Calvero : « *Vous avez raison. Bonne nuit.* » Il quitte la scène par le bord droit.

Fondu enchaîné : caméra à l'intérieur de la loge, Calvero entre de face. Au premier plan, deux acteurs qui se préparent, ce qui rejette le clown au second plan. Il n'occupe effectivement plus la première place. Suit la célèbre séquence du démaquillage de l'artiste qui combine les mouvements d'appareil suivants : plan américain, gros plan sur le visage, très gros plan puis travelling. Une musique grave accentue le tragique de l'image.

Fondu enchaîné sur une tour d'horloge : il est trois heures et quart. La musique assume la continuité des plans.

Plan américain sur Calvero emmitoufflé, seul dans la nuit. Il a froid, sa démarche lente et peu assurée est celle d'un vieillard. Le retour à son appartement met un terme à la séquence par un effet de construction en boucle (début : fondu au noir sur plan de l'appartement. Fin : fondu enchaîné sur celui-ci)

↳ Cette scène conçue comme appartenant au vécu actuel de Calvero met en lumière la réflexion suivante. Pour la première fois le spectateur est confronté à sa propre appréciation du comique puisqu'il n'assiste plus à un rêve de l'artiste mais bel et bien à une représentation donnée pour une expérience réelle qui permet de mesurer l'efficacité de son talent. Or, le comique est un genre éphémère qui exige un renouvellement constant du répertoire : le clown a resservi au public « ses vieux numéros », il s'est donc exposé à l'échec. Chaplin croise plusieurs interrogations. Celle de la capacité qu'un artiste a à créer c'est-à-dire à proposer des formes et des recherches nouvelles dans l'exercice de son art. Celle du contact primordial avec le public. A l'évidence le public de 1914 refuse les formes éculées d'un comique appartenant résolument au passé. Mais est-ce aussi simple ? Calvero ne sait pas au juste pourquoi il « n'était pas drôle ». Il sait juste qu'il n'est plus drôle et c'est

bien ce qui le mine. Et même si la scène émouvante du démaquillage avance l'idée que la vieillesse peut être la raison majeure de l'insuccès il n'en reste pas moins que la question reste entière pour le spectateur.

La reprise des anciens numéros

↳ En effet, si nous nous référons au dernier contrat de Calvero lorsque Terry connaît le succès à *The Empire Theatre* c'est - à - dire à la séquence finale du film, nous pouvons avancer les commentaires suivants. C'est une deuxième scène du réel qui nous est offerte : « *To night gala benefit for Calvero.* » Le montage à nouveau est remarquable puisqu'il reprend dans l'ordre dans lequel ils sont apparus dans la diégèse les deux numéros comiques à savoir celui du dresseur de puces (scène du passé remémorée dans le sommeil) et celui de la comédie musicale (scènes à la fois du rêve et du vécu). Cette fois-ci, les contrechamps au moment où Calvero joue dévoilent un public hilare et qui lui est entièrement acquis. Or, les numéros n'ont pas changé mais les dés sont à l'avance pipés. Si le clown se laisse duper par le succès de sorte qu'il insiste pour exécuter un troisième sketch, Chaplin en revanche ne laisse planer aucun doute sur l'invalidité de ce comique-là. Le dialogue entre Terry et le directeur du théâtre qui précède l'entrée en scène de Calvero est plus qu'éclairant. « *J'ai répété les blagues de Calvero avec la claque pour qu'ils sachent où rire (...)* Ses blagues sont si mauvaises. (...) La salle sera avec lui. (...) Il n'est plus ce qu'il était », dit-il. Et Terry d'ajouter : « *Il ne doit pas le savoir.* » Si Chaplin pose très clairement cette question de l'essoufflement du comique et de la perte du public, il reste que le troisième numéro engendre une nouvelle réflexion sur ce problème de la relation de l'artiste comique et de son public.

Comment interpréter le dernier numéro avec Keaton ?

↳ Dans les deux précédents numéros, mis à part la variation sur l'échelle des plans, Chaplin donne à voir un filmage essentiellement frontal insistant par là sur l'aspect théâtral du spectacle. Nous pourrions aller jusqu'à dire que nous avons affaire à du théâtre filmé. En somme il ajouterait à la critique de ces sketches comiques celle d'une certaine manière de filmer qui présenterait peu d'intérêt cinématographique. En revanche, le troisième numéro qui associe le pianiste (Keaton) et le violoncelliste (Chaplin) est impossible à réaliser sur une scène de théâtre parce qu'il tire sa composition et son burlesque de ce qui est purement filmique.

Examinons certains aspects de cette séquence.

↳ Celle-ci débute par un long plan séquence qui suit les deux acteurs en coulisse, où ils changent de costume, jusqu'à leur entrée en scène. Le point de vue choisi n'est d'emblée recevable que par un spectateur de cinéma puisqu'on lui dévoile l'envers du décor. Ceci rend évidemment perceptible les contraintes filmiques puisque dans le montage des plans, entre le Calvero des coulisses et celui de sa première apparition sur scène, il y a eu rembourrage du costume, donc grossissement du personnage pour valoriser la pantomime. Celle-ci tire essentiellement sa saveur et ses effets des

choix retenus pour les prises. Par exemple les changements d'axe qui s'accompagnent d'un montage alterné mettent en valeur les gags et privilégient tour à tour le jeu de chacun des protagonistes. Le gag sur la jambe plus courte exploite l'échelle des plans et le travelling : de l'allure générale drôle et en mouvement aux mimiques du visage saisies en gros plan.

↳ Contrairement à ce que certains critiques ont pu avancer le jeu de Keaton bénéficie d'un traitement filmique particulièrement soigné qui le valorise. Un très gros plan en légère plongée met en relief son pied enfonçant le violon qu'il va traîner comme une chaussure. Un changement d'axe le filme de dos se débattant avec un tabouret tournoyant mais accroché aux touches du piano sur lequel il continue à jouer quasiment allongé.

↳ Là encore, le montage laisse des traces intéressantes. Entre les différents plans relatifs au tabouret, ce n'est pas le souci de réalisme qui a guidé Chaplin mais la logique scénaristique. Sur un plan, cet accessoire est solide, bien campé sur ses pieds en bois, mais inutile à ce moment-là de l'action. En revanche, lorsqu'il joue un rôle déterminant pour le gag de Keaton, ce n'est plus le même tabouret : il est sur un seul pied très mobile avec une assise de guéridon. A l'évidence il participe au déséquilibre du pianiste et entraîne sa chute.

↳ Le traitement de la bande son est fondamental. Dans ce numéro muet sur le plan de la parole, ce sont la musique et les bruits qui vont régler les actions. Le jeu sur les sonorités rythme la séquence et leur concomitance avec les images déclenchent les effets comiques. La synchronie appuyée et mécanique est source de rires, Chaplin provoquant une espèce d'effet d'attente chez le spectateur.

↳ A aucun moment de ce duo nous n'avons le point de vue d'un spectateur de théâtre ; celui-ci est conçu par le cinéma pour un spectateur de cinéma.

↳ La fin de la séquence est à cet égard magistrale. Nous partons d'un gros plan sur le buste de Calvero jouant du violon. La frénésie qui s'empare de lui est rendue par l'accélération du tempo musical : le personnage virevolte sur lui-même et sort du champ un très bref instant. Un changement net de l'axe de la caméra et un passage à un plan moyen placent notre regard au niveau de la fosse d'orchestre. Ainsi, la culbute de Calvero vient-elle heurter notre vue et de ce fait, nous avons une vision privilégiée de la chute. Celle-ci peut-être considérée comme la chute du numéro de duo dans la mesure où un contrechamp en plan taille sur Keaton impassible achève le morceau au piano tandis qu'un nouveau changement d'axe en contre-plongée découvre Calvero coincé dans la grosse caisse mais continuant de jouer de concert avec son partenaire. Alors qu'il est hissé sur la scène et emporté, c'est la fermeture du rideau de scène qui met fin au spectacle. Le plan suivant place la caméra dans les coulisses et nous assistons à sa sortie du plateau. Nous sommes, comme au début de la séquence témoin de ce qui se passe dans l'envers du décor. Le public de théâtre, lui, est et sera tenu en dehors du secret (le clown va mourir)

↳ La dernière apparition de Calvero sur scène mérite attention. J'aimerais revenir ici à l'argumentation de Deleuze sur Chaplin : « La distance infinie entre S' et S''(...) nous émeut d'autant plus que le rapprochement des deux actions, la petite différence dans l'action, nous fait rire davantage. C'est parce que Chaplin sait inventer la différence minimale entre deux actions bien choisies qu'il sait aussi créer la distance maximale entre les situations correspondantes, l'une atteignant à l'émotion, l'autre accédant au comique pur. » [Gilles Deleuze, op. cit., p.233,234]

↳ Précisément, dans cette fin de séquence, c'est cette « différence minimale » qui prime. Alors que nous savons que le clown vit ses derniers instants, il demande à être reconduit devant les

spectateurs. A l'ouverture du rideau de scène qui établit un changement de plan, le point de vue spectatorial est celui de la salle. Celle-ci, croyant sans doute à une facétie supplémentaire, rit des propos de l'artiste et de sa curieuse posture enfoncé dans la grosse caisse « I am stuck » (« Je suis coincé »), dit-il en langage populaire. Parallèlement le spectateur de cinéma dans le même champ de perception que le public du théâtre est lui aussi victime d'une illusion d'optique et du dernier gag de Calvero. Celui-ci porté par trois hommes n'en laisse apparaître que deux si bien que l'on peut croire qu'il est debout et que les jambes molles qui dépassent du caisson sont celles d'une poupée de chiffon. Cette habileté à masquer la situation réelle nous fait, dans l'instant, accéder au rire. Nous reviendrons à la souffrance dès la fermeture du rideau qui clôt la séquence de pantomime.

↳ Or, ce gag qui déclenche le rire tout en voilant l'émotion douloureuse ne peut relever que de l'esthétique cinématographique dans ce sens où, contrairement au public de théâtre, nous percevons dans le même espace de temps « cette distance maximale entre les situations correspondantes ». De ce point de vue, ce troisième numéro, à notre sens, illustre et défend une conception cinématographique du burlesque que ne peuvent défendre les deux précédents figés dans la conception classique des sketches de music hall et présentés comme tels par Chaplin dans *Limelight*.

↳ En outre, contrairement aux deux premières prestations de l'artiste, cette dernière bénéficie d'une composition remarquable au sein de la diégèse puisque commencée en coulisses, elle s'achève en coulisses et pour la première fois le rideau tombe sur l'artiste comme pour signifier la fin inéluctable de son spectacle. Une triple chute s'inscrit : celle du numéro burlesque, celle du clown Calvero définitivement déchu, celle du film lui-même.

>>>

CHAPLIN AU-DELA DE CHARLOT. LE CINEMA A L'ŒUVRE

↳ La première séquence d'ouverture de *Limelight* est en ce sens exemplaire parce qu'elle est complètement pensée dans une perspective cinématographique. Elle inscrit radicalement les techniques du cinéma par un premier travelling avant long et sophistiqué qui place cette réalisation sous le signe de l'écriture du secret que les personnages et le spectateur tentent de percer. Procédons à son analyse pour montrer qu'elle met en place ce que nous appellerons un système de franchissement et d'effraction.

Le franchissement et l'effraction

↳ La question du point de vue se pose d'emblée dans la mesure où l'on ignore la source du regard. Placé en caméra subjective dès le premier plan du film, le spectateur adopte donc un point de vue omniscient, celui du créateur jouissant du don d'ubiquité, ce qui lui construit souvent des savoirs supérieurs aux personnages qui vont animer la diégèse. Cette première séquence muette, que seule accompagne la musique in de l'orgue de barbarie présente dans la rue londonienne, traite les passages de l'extérieur à l'intérieur ou, inversement, de façon originale.

Un plan d'ensemble en plongée de la rue puis un plan rapproché sur un joueur d'orgue de barbarie et des enfants sur le trottoir, enfin un panoramique vertical se déplaçant de la droite vers la gauche entraînent le spectateur par un travelling avant assez rapide vers une porte fermée d'immeuble.

Un premier franchissement de porte (P1) s'opère sur le mode de l'effraction par un fondu enchaîné sur un hall étroit avec un escalier montant à droite de l'écran. Le travelling avant s'accélère suivi d'un panoramique sur une porte à gauche.

On assiste au deuxième franchissement de porte (P2) sur le même mode. Au plan moyen sur une jeune fille endormie sur un lit succèdent un gros plan en légère plongée sur le visage, un bref panoramique avec un très gros plan sur la main fermée de la jeune fille qui tient une fiole. Par un montage cut on change de point de vue et un panoramique circulaire balaie le sol de la chambre en focalisant les indices de la tentative de suicide. La musique de l'orgue de barbarie qui accompagne la séquence en étant de plus en plus feutrée assure magistralement la continuité entre l'extérieur et l'intérieur.

Un changement de séquence a lieu et l'on se retrouve à l'extérieur, sur le trottoir avec le joueur d'orgue cadré de dos en plan américain et les trois enfants de face en plan moyen. Un personnage que l'on reconnaît comme Chaplin fait irruption dans le champ par le bord droit du cadre (il vient donc de la rue présentée au premier plan de la séquence). Il est cadré en plan moyen et un travelling suit sa démarche titubante en direction de la porte d'immeuble des plans antérieurs. Un plan taille le montre cherchant la serrure.

Le franchissement de la porte (P1) se fait de façon magique : un changement d'axe à 180 degrés place la caméra à l'intérieur et le personnage entre de face. D'une part notre œil omniscient sait ce qu'il y a derrière et d'autre part nous avons précédé Calvero dans son action. Nous sommes donc en avance sur son programme perceptif et narratif, ce dont nous nous délectons. La caméra suit ses déplacements et notre attente est comblée lorsqu'il se dirige vers le bord gauche du cadre.

Le franchissement de la porte (P2) se fait par effraction du regard : Calvero voit par un trou aménagé dans celle-ci. A cet instant la polarisation spectatorielle est forte dans la mesure où nous possédons un savoir supérieur au sien. En effet, le spectateur ne voit pas par cet opercule mais sait déjà ce que lui voit. Alors que dans la séquence précédente le seuil avait été franchi de façon fluide il l'est cette fois-ci de manière brutale : Calvero enfonce la porte. Là encore le spectateur sait ce qu'il va découvrir de l'autre côté.

↳ En effectuant la recherche sur tout le film, nous constatons que cette notion de passage d'un espace à l'autre et celle d'effraction sont à l'œuvre constamment. Ainsi un fondu enchaîné sur l'appartement de Calvero qui nous en donne une vue intérieure nous dévoile-t-il à l'avance son espace privé. Nous sommes frappés justement par cette utilisation de la fermeture ou de l'ouverture des portes qui circonscrivent un espace.

↳ Le huis clos au sens étymologique du terme préserve l'intimité tout en entretenant la notion de secret. Pour percer celui-ci, la pénétration se fait sur deux modes. Soit celui de l'effraction visuelle : comme Calvero précédemment, sa logeuse découvre la vérité en regardant par le trou de la serrure et cette fois-ci le spectateur voit ce qu'elle voit. Chaplin joue complètement sur les effets de caméra subjective. Soit celui de l'effraction filmique : l'œil de la caméra, seul, franchit en douceur les cloisons, les affiches ou les photographies collées au mur. Il fait ainsi effraction volontaire dans la mémoire de Calvero, viole ses secrets et dévoile ses rêves ou ses fantasmes. Le spectateur se

trouve nanti du pouvoir d'Asmodée et participe pleinement de la construction de la diégèse associant les images issues du réel et celles émanant du subconscient. Nous sommes à la fois dedans et dehors comme si à chaque fois l'objectif favorisait les effets d'anamorphose. Notre regard diffracté par le réalisateur reconstitue de façon prismatique une réalité complexe et éparse.

↳ C'est par un fondu enchaîné sur la porte entrebâillée de l'appartement de Calvero que nous assistons aux confidences des personnages. C'est le jeu sur la cloison amovible, que l'on franchit ou non, entre l'espace intime de la jeune fille et celui du vieux clown qui instaure tout un travail sur le hors champ à la fois sonore et visuel. Celui-ci permet un jeu subtil sur le pudique et l'impudique qui favorise l'échange privé des consciences.

↳ Si nous reprenons par exemple le récit de la rencontre amoureuse de Terry lorsqu'elle est vendeuse dans une papeterie nous sommes à même de mesurer le remarquable travail de construction filmique.

Une première effraction s'opère par l'élaboration du dialogue. Calvero : « Le mystère s'épaissit. Racontez ! » Terry : « Tout est né de mon imagination » La réplique de la jeune fille est particulièrement ambiguë puisque d'une part elle facilite la plongée dans le subconscient générateur de rêves y compris les plus fous, et d'autre part parce qu'elle renvoie directement à l'activité filmique qui est de générer des images. Et nous en avons une application directe dans le passage au plan suivant par un flash back sur son histoire passée, son commentaire seul, en voix off, opérant la continuité.

-La seconde effraction relève donc de la projection des images intérieures. Le spectateur est invité à voir l'invisible. Or que percevons-nous ? A nouveau, le franchissement ou non du seuil est capital. C'est parce que le jeune compositeur pénètre dans la boutique et referme la porte derrière lui que leur idylle muette peut naître en huis clos. Le rapport amoureux est uniquement tissé par les champs/ contrechamps sur lui et elle et la voix off de Terry qui raconte.

↳ En revanche, le seuil interdit, au sens où les surréalistes l'entendaient, à savoir la limite rencontrée par le désir illimité ou la tentation de l'impossible, est l'objet de la séquence suivante. La jeune fille reste, dans la rue, devant la porte résolument close du jeune homme qu'elle entend jouer du piano. Cet espace refusé, infranchissable, seulement accessible par l'ouïe renvoie à la phrase d'ouverture : « Tout est né de mon imagination » et aux frustrations de la jeune fille.

>>>

↳ Une autre séquence est aussi exemplaire de l'idée de seuil et d'autant plus qu'elle se déroule dans le même endroit que la séquence initiale du film, à la porte d'entrée de l'immeuble de Calvero. La polarisation spectatorielle est absolue dans la mesure où la caméra, en perpétuelle position d'effraction, réalise un va et vient constant entre l'intérieur et l'extérieur. Le spectateur omniscient est engagé de chaque côté de la porte et c'est lui qui transgresse les lois de l'espace. Il participe de cette manière à ce que perçoit Calvero ivre. Ce dernier entend les confidences que se font à l'extérieur les deux jeunes gens mais le spectateur en outre voit successivement et le vieux clown et le couple.

↳ La loi de l'effraction motive ici l'action et, en nous offrant le don d'ubiquité, nous fait totalement pénétrer dans l'intimité des consciences des trois personnages en présence. Mais la porte qui délimite de façon opaque l'intérieur et l'extérieur prend une valeur symbolique encore plus forte qu'auparavant. La séquence initiale enfermait doublement Terry ; Calvero en défiant les obstacles la

libérait de l'espace mortifère. Désormais cette séquence l'y enferme lui, signifiant sa décrépitude et sa solitude puisqu'elle se clôt par une fermeture au noir et que nous ne verrons pas Terry passer cette porte. En revanche, le couple constitué à l'image et par le dialogue est au-dehors, du côté de la vie et cinématographiquement il fonctionne déjà comme tel.

↳ Cependant il est des franchissements plus problématiques dans l'économie du film. Alors que Terry revient de l'Empire Theatre où elle a achevé son ballet, un fondu enchaîné l'espace d'un plan sur l'appartement de Calvero, invite le spectateur à prendre la mesure de la situation du vieux clown. Il s'est remis à boire et joue en compagnie de ses vieux amis les musiciens. Un changement de plan sur l'escalier avec un panoramique vertical nous fait accompagner la jeune fille qui entre par la porte du fond. Alors que nous savons déjà ce qu'elle va découvrir, Chaplin filme en caméra subjective et nous contraints à voir ce qu'elle voit.

↳ Pourquoi cette double entrée avec des points de vue différents ? Il semble que le réalisateur ait voulu nous charger d'un double regard. Celui qui saisit d'abord une situation donnée, telle quelle, puis celui qui l'appréhende avec une sensibilité meurtrie, celle de la jeune fille. Peut-être par ce double jeu de l'implication spectatorielle, la pré-connaissance renforce-t-elle l'émotion douloureuse au moment de la reconnaissance. A moins que ce franchissement particulier de l'espace privé en prépare un second plus problématique encore. En effet, Chaplin réitère une situation semblable dans une séquence postérieure.

↳ Par un montage cut, nous sommes amenés à pénétrer dans l'appartement vide de Calvero. Qui filme ? Une fois encore, le spectateur est omniscient. Il engrange des informations qui le mettront en position de force par rapport à la ballerine : un gros plan sur la pendule indiquant 6 heures suivi d'un travelling arrière et d'un panoramique à 180 degrés. Autant d'indices qui témoignent de l'absence du clown. Or, Terry ouvre la porte et entre, face à la caméra, dans cet espace que nous savons vide. Nous avons pressenti ses réactions avant qu'elle ne les manifeste. Pourquoi Chaplin nous confère-t-il ce pouvoir sur ses personnages ? Peut-être veut-il nous signifier le cinéma à l'œuvre et par cette identification au créateur nous rendre davantage maîtres du jeu.

↳ Dans le franchissement des espaces il est aussi des structures non négligeables. D'une part, l'escalier représente une construction géométrique de séparation largement exploitée au cours du film. Le gravir signifie rejoindre l'espace privé de Calvero et ses secrets. Il donnera lieu à tout un jeu de plongées et de contre-plongées qui circonscrivent le monde de la logeuse et des vicissitudes du monde vers le bas tandis que le monde des espoirs se niche vers le haut.

↳ D'autre part, les « feux de la rampe » eux-mêmes -plateau, coulisses, rideaux, cintres- sont de tangibles barrières entre les artistes et leur public. Ils en viendront même à séparer la ballerine du clown à un moment crucial de la diégèse. Alors que Calvero a disparu, Terry se produit sur les scènes d'Europe.

↳ Nous pouvons mettre en évidence un fonctionnement complexe de cette séquence. Après un fondu au noir, l'ouverture se fait sur une salle de spectacle d'où part le point de vue. Suit un contrechamp sur la scène où la danseuse donne son gala. Cet espace du spectacle nous est donné comme séparé de celui de la salle et seulement accessible d'un point de vue de public. En revanche la technique mise en œuvre par Chaplin, purement cinématographique, engendre un franchissement spatio-temporel remarquable qui nous interdit d'être assimilé à un spectateur de théâtre. En effet, grâce à un vaste écran en surimpression sur la fosse d'orchestre il fait défiler, par un procédé de fondu enchaîné tous les pays où elle se produit (Paris, Moscou, Rome, Londres, The Empire Theatre). L'ellipse temporelle brouille les repères du spectateur (depuis combien de temps danse-t-elle ainsi en tournée ?) mais l'image établit une dichotomie spatiale radicale entre le monde de Terry qui parcourt tous les espaces géographiques avec l'aisance que lui confère la fluidité de la

caméra et celui de Calvero circonscrit dans la séquence suivante dans l'espace étrié de la rue, devant un café. -Ainsi, contrairement au théâtre qui fige le regard spectatorial dans un cadre immuable : on regarde toujours au-delà des feux de la rampe ce qui se passe sur scène ici et maintenant et dans une seule direction, le cinéma projette l'ailleurs et diffracte la vision. Ce point fondamental est constamment à l'œuvre dans *Limelight*.

↳ Il nous reste à envisager un aspect très particulier du franchissement et de l'effraction qui se développe à partir du discours de Calvero. Une première prolepse oratoire de celui-ci vient prolonger le récit de la rencontre amoureuse de la jeune fille. Alors qu'elle est encore malade et clouée au lit, il lui décrit son futur en commençant par ces mots : « Vous serez célèbre. Il viendra vous voir et dira qu'il vous a déjà rencontrée. » Dans l'économie du film ces propos ont valeur « d'images discursives ». Ce qui est dit à ce moment là engendre des images mentales qui n'auront pas besoin d'être montrées et qui ont un double pouvoir. Celui de franchir l'espace temporel dans ce sens où elles transgressent la situation de frustration du moment (Terry est paralysée et elle ignore si elle reverra le jeune homme) et réalisent au regard du film le destin effectif de la ballerine. Chaplin par ce discours fait donc l'économie des dernières scènes du film. Celui d'effraction dans la mesure où Calvero projette malgré elle les propres désirs enfouis dans le subconscient de Terry. Une deuxième prolepse oratoire : « C'était inévitable. Je l'avais prédit. Le dîner sur la Tamise... » confirme la première et surtout met l'accent sur l'importance des retrouvailles qui viennent d'avoir lieu entre la ballerine et le jeune compositeur. Elle conduit progressivement la jeune fille à se séparer de Calvero et à franchir l'espace qui la tient encore à distance du musicien.

↳ Dans cette composition rigoureuse de Chaplin et ce travail minutieux qui consiste à toujours se situer par rapport à l'espace d'autrui au sens large, on peut déceler un souci de faire dire à l'écriture cinématographique un au-delà de Charlot. En effet, le franchissement de l'espace par le jeu de l'ouverture ou de la fermeture des portes et la notion d'effraction étaient déjà présents dans le cinéma muet. Mais en général cela servait le personnage de Charlot dans la perspective de l'élaboration des gags et la construction du comique de situation. Ici, il y a une volonté affichée de maîtrise de l'écriture cinématographique en tant que telle. C'est le langage filmique comme constituant premier de la diégèse et en situant son histoire au sein du théâtre ou du music hall anglais, Chaplin entend montrer la supériorité du cinéma tant sur le plan de la réalisation que sur le plan de l'implication spectatorielle.

>>>

Théâtre et cinéma : perspectives

↳ Nous partons de cette hypothèse : le cinéma pose la complexité de la perception là où le théâtre simplifie le point de vue. Nous avons choisi deux séquences pour montrer comment Chaplin travaille en profondeur la notion de point de vue en faisant varier constamment l'axe de la caméra.

↳ La première séquence étudiée se déroule après l'insertion du carton « Six mois plus tard à l'Empire Theatre ». Ce qui intéresse ici le réalisateur ce n'est pas filmer le spectacle sur scène mais bien s'approprié la totalité du lieu pour expliciter le jeu des regards. L'ouverture au noir sur la façade dudit théâtre avec un panoramique vertical implique un spectateur omniscient qui serait conduit de

l'extérieur du lieu vers l'intérieur. Nous ignorons la source du point de vue ce qui confère un aspect de film documentaire et crée une sorte d'étrangeté de la perception comme si l'on nous plaçait dans une position de voyeur. La musique orientale sur la bande son renforce l'atmosphère mystérieuse. Par un fondu enchaîné nous pénétrons à l'intérieur d'une vaste salle et un travelling vers la gauche entraîne le regard vers un grand escalier que descend une belle femme élégante. Nous sommes toujours dans la vision omnisciente. Un travelling vers la droite prend en charge le déplacement d'une autre élégante avec des effets de cadre produits par les colonnes du décor qui permettent de masquer partiellement et fugitivement notre vision. Ce lent travelling latéral avec des effets de cache opère une substitution entre les deux figures de mondaines, la première prenant magiquement la place de la seconde. Un jeu de séduction se met en place entre cette jeune femme et les hommes plus âgés près desquels elle s'accoude successivement.

↳ Où se trouve donc le spectacle de théâtre ? Que doit-on voir au juste et qui se donne en spectacle ? D'autant que Chaplin nous refuse dans un premier temps le raccord sur leurs regards hors champ. Alors que perçoivent-ils aussi ? Le filmage de ce début de séquence est particulièrement intrigant et maintient le suspense. Notre horizon d'attente sera plutôt déçu que comblé. En effet, un contrechamp en raccord regard à partir du couple de mondain nous fait comprendre qu'ils sont au théâtre et donc spectateurs. Une plongée en plan d'ensemble sur la scène nous découvre un ballet oriental sans intérêt. Pourquoi ? Parce qu'un champ/contrechamp entre la scène et les spectateurs en montage alterné nous invite à saisir que c'est la scène de séduction qui est le vrai spectacle (la jeune élégante entre temps s'est déplacée et a changé de partenaire). La fermeture du rideau de scène mettra un terme au ballet et un nouveau travelling nous conduira directement dans l'envers du décor, dans les coulisses. Un plan américain sur Terry en costume d'orientale l'isole de la troupe pour deux raisons diégétiques : en la voyant ainsi nous saisissons qu'elle a enfin décroché un contrat de danseuse et nous recueillons avec elle une information capitale - Calvero vient d'obtenir un rôle dans le prochain spectacle -.

↳ Ainsi, ce qui intéresse au premier chef Chaplin, ce n'est pas l'objet théâtre, ce qui se passe sur scène et que la caméra filmerait en plan fixe en privilégiant le regard unidirectionnel. L'Empire Theatre est un prétexte pour mettre en jeu toutes les ressources de l'écriture filmique qui démultiplie les points de vue et construit le spectacle là où il s'avère le plus pertinent pour la diégèse : la salle où se jouent les enjeux sociaux, les rivalités, les coulisses où se trame l'essentiel. Comme les vieux numéros de Calvero étaient désuets, le ballet oriental très peu filmé est un vain ornement. Ce souci de Chaplin de faire avant tout œuvre de cinéaste est encore plus évident dans la scène du ballet de Colombine.

↳ Procédons à une analyse rigoureuse de cette deuxième séquence. Nous ne nous occuperons pas de celle qui mime la mort de Colombine, expliquée dans les plans précédents par le metteur en scène. Nous prenons celle qui débute précisément par le changement de décor jusqu'au triomphe de Terry dans le pas de deux avec Arlequin. Elle est, à notre sens, exemplaire de l'écriture filmique de Chaplin et de sa conception en 1952 du cinéma. Pour passer d'une séquence à l'autre, il utilise l'artifice du rideau de scène qui produit un effet de volet à partir du bord droit du cadre. Le changement d'axe de la caméra est spectaculaire : nous sommes en forte plongée sur la scène de théâtre d'un point de vue que nous pouvons situer dans les cintres. Mais nous ignorons qui voit. Nous sommes à nouveau placés en situation de spectateur omniscient et nous le serons durant toute la séquence avec des variations d'axe constantes. Cette propension au regard diffracté nous autorisera une ubiquité visuelle qui saisira l'objet théâtre dans sa globalité. La plongée sur le plateau de scène dénoue l'illusion d'optique de la séquence précédente : le décor rigide n'est en réalité qu'une série de panneaux amovibles souples que l'on sort en coulisses. Nous apercevons

Colombine sur son lit déplacée vers celles-ci tandis que sont mises en place les nouvelles toiles pour le tableau suivant. L'espace se modifie sous nos yeux, les volumes changent : ainsi se constitue la petite fabrique de l'illusion théâtrale. Les machinistes et les accessoiristes s'affairent. Par rapport au spectateur nous avons un point de vue stratégique irremplaçable : nous sommes dans les ficelles de la création. Mais nous avons également une vision étrange car, d'où nous sommes nous ne pouvons visualiser encore le décor tel qu'il nous apparaîtra dans la plan suivant lorsque nous viendrons reprendre la position frontale du spectateur de théâtre. L'écriture de ce début de séquence nous donne un avantage considérable sur la constitution de nos savoirs par rapport à la notion d'espace. Le cinéma favorise une construction mentale du théâtre qui se fonde sur la combinaison des différents axes de perception.

↳ Dans le plan suivant, on revient à une vision classique : un plan d'ensemble sur le rideau de scène et la fosse d'orchestre. A l'ouverture du rideau nous découvrons cette fois-ci le décor à plat : un paysage nocturne dans la profondeur de champ impossible à saisir dans la plongée précédente. Ce qui se déroule sur scène sera filmé frontalement avec des recours au travelling avant, au fondu enchaîné et à l'échelle des plans par rapport au danseur Arlequin pour suivre ses évolutions sur scène. Là encore, notre vision est celle d'un spectateur de cinéma, au plus près de ce que choisit la focale sans tenir compte de ce que pourrait être le regard d'un spectateur de théâtre. La composition est très soignée : Arlequin entre par le bord droit du cadre, le corps de ballet par le bord gauche. Un changement d'axe saisit le personnage de Terry arrivant dans les coulisses pour préparer son entrée en scène. C'est l'occasion pour Chaplin d'abandonner provisoirement le plateau pour s'intéresser au couple Calvero-Terry : filmé en plan américain de dos, puis de face avec des effets de zoom pour mettre en relief la crise qui éclate entre eux deux. Il a déplacé le centre d'intérêt de l'action par cette perception insolite des coulisses où le clown gifle magistralement la ballerine. Les plans ensuite alternent entre ce que peut voir la salle : les évolutions des danseurs sur scène et le propre trajet de Calvero à travers le théâtre. A nouveau le travail d'écriture est remarquable puisque Chaplin couvre un espace considérable, depuis le dessous la scène jusque dans les cintres.

>>>

Sous la scène

↳ Nous avons un travelling avant sur le clown à genoux cadré sous des panneaux géométriques dans un espace étriqué et clos. Le travail sur la composition des lignes qui s'enchevêtrent et qui enferment le personnage signifient son angoisse. Mais c'est un gag (« J'ai perdu un bouton ») qui le dispense d'expliquer son attitude au machiniste intrigué. On retrouve ici la vivacité de réaction du Charlot d'autrefois.

Dans les cintres

Le plan suivant nous conduit dans les cintres avec, à nouveau, un travail sur le point de vue très pensé. Nous sommes ici frappés par la méticulosité de Chaplin et son ingéniosité pour créer un univers poétique. Examinons comment s'organise la composition.

Un assez long plan séquence sur le pas de deux d'Arlequin et de la ballerine en filmage frontal (implication spectatorielle depuis la salle) favorise l'ellipse temporelle qui conduit Calvero du dessous de la scène aux cintres.

Un montage cut change radicalement l'axe de la caméra. Une forte contre-plongée depuis le plateau de scène cadre le clown entrebâillant une porte sur une passerelle et se plaçant en plan taille contre ses montants. Plan tout à fait inattendu et insolite qui appelle le suivant. Cependant il est tout à fait significatif dans la diégèse de l'inquiétude du personnage et de son impérieux besoin de voir sans être vu et d'un endroit qui privilégie la vision intime, secrète, discrète.

Une forte plongée en caméra subjective sur la scène. Le spectateur voit ce que Calvero voit : son regard saisit le couple dansant seul (le corps de ballet est évacué du champ de vision). Un espace poétique au sens étymologique du terme est créé par une attention particulière au jeu sur la lumière. Chaplin apprivoise la plasticité de l'ombre projetée et la fluidité des gestes, laissant glisser le corps de Terry dans l'angle gauche du cadre jusqu'à ce qu'elle disparaisse. L'attitude de supplication du danseur pour qui regarde du haut des cintres, la ballerine étant occultée, prend alors tout son sens. Comme pour le spectateur qui regarde par les yeux du clown et qui quémande la fugitive et belle image enfuie du cadre. Le cinéma permet ce processus d'identification fantasmatique puisque, contrairement à la vision que l'on peut supposer au même moment du spectateur de théâtre qui, lui, voit la totalité de la scène, il montre comment nous pouvons être frustrés d'une image et ressentir, de ce fait l'angoisse de Calvero qui ignore encore si Terry ira jusqu'au bout du ballet.

Un nouveau plan d'ensemble en filmage frontal pour assister à la fin du ballet. En bande son se poursuit la musique de celui-ci pour s'achever sur ce plan et enchaîner avec les applaudissements. Ce souci de varier les angles de la perception sous-entend de la part de Chaplin une conception forte du spectateur de cinéma et non pas de théâtre. En effet, il ouvre des perspectives à la fois classiques et inattendues sachant qu'il travaille non pas dans un rapport de proximité et de présence vivante avec le spectateur (comme c'est le cas au théâtre), mais dans un rapport occulte où il s'agit de dérouter l'œil dans ses perceptions spécifiques des images mouvantes sur l'écran. Ce sont ces variations qui créent le spectacle et non pas le spectacle en lui-même.

Le montage alterné fait succéder à nouveau un plan en contre plongée sur Calvero. Son visage d'abord grave et tendu se déride soudain en un large sourire, rendant compte de sa tension intérieure. Au même moment sur la bande son on perçoit les applaudissements enthousiastes de la salle.

Le plan suivant en plongée et en caméra subjective nous découvre avec les effets d'ombre et de lumière les danseurs saluant le public. Nous assistons également à la fermeture du rideau vu d'en haut et du côté du plateau, à la sortie des artistes. La scène est alors complètement vide et apparaît en clair-obscur.

La réouverture du rideau se fait sur un changement de plan. Nous sommes revenus au filmage frontal : le corps de ballet salue, la bande son réitère les applaudissements et la fermeture du rideau favorise un effet de volet qui permet de poursuivre le montage alterné.

Dans ce plan du haut des cintres, Chaplin fait l'économie de Calvero dans la mesure où l'on sait qui

regarde. Le rideau s'ouvre. Un magnifique jeu de lumières met en valeur Arlequin et Colombine saluant la foule. Comme le clown, nous assistons au triomphe d'en haut : des gerbes de fleurs sont apportées au centre de la scène, les applaudissements redoublent. Ce point de vue est lourd de signification. A notre sens, Calvero qui a donné littéralement vie à Terry durant tout le film y compris quelques minutes plus tôt par la gifle qui l'oblige à passer à l'acte de danser, occupe alors la place du créateur qui assiste à l'avènement de sa créature. Terry a pris vie sous ses yeux. Alterne alors un changement de plan : un plan large de la scène, frontal, place au centre du cadre la jeune fille au milieu des fleurs. Ainsi, Chaplin procède-t-il par ces changements d'axe, a une valorisation du personnage de la ballerine tout en reconstituant dans l'ombre le couple Terry-Calvero.

Nous revenons à une contre plongée] sur le clown dont le visage est désormais rayonnant de bonheur, ce qui est rendu par une mimique et par une soudaine sortie du cadre avec fermeture de la porte derrière lui. Nous remarquons ici le soin du détail et de la composition d'ensemble chez Chaplin puisque les plans du haut des cintres avaient débuté par cette ouverture de porte.

Mais cette fois-ci nous suivons Calvero dans son déplacement jusqu'au plateau. Dans les couloirs d'abord où il saute de joie : nous percevons sur la bande son le seul bruit de ces bonds. Ensuite Chaplin travaille la composition à la fois visuelle et sonore des retrouvailles entre La ballerine et le clown.

Il fait alterner un plan américain sur Terry au milieu des artistes qui la félicitent accompagné d'un brouhaha sur la bande son et un panoramique droite/gauche sur Calvero provenant seul des coulisses. Terry échappe alors au groupe d'admirateurs et se précipite vers Calvero. La bande son détache le seul cri réitéré de La jeune fille : « Calvero » ainsi que ses larmes. Le couple est filmé en plan américain, dans les bras l'un de l'autre : le filmage est assez long, en plan fixe où l'expression du visage du clown renforce la charge émotive. La séquence s'achève sur cette image.

↳ Par la seule étude de ces séquences, exemplaires de la maîtrise technique de Chaplin, nous pouvons affirmer que *Limelight* est le premier film où la construction soit aussi achevée et, par bien des aspects, novatrice par rapport aux films précédents. « Le langage cinématographique du film est beaucoup plus riche, beaucoup plus sûr que dans les œuvres précédentes de Chaplin. Depuis le travelling du début qui nous livre le désespoir de Terry jusqu'à celui de la fin qui nous montre sa victoire, la caméra fouille les visages, les êtres, les objets avec une intensité surprenante. (...) Certains plans de la scène vue des cintres sont admirables ; par là aussi *Limelight* marque bien un renouvellement, un enrichissement de l'art de Chaplin. » [Pierre Leprohon, *op.cit.*, p.363]

>>>

LIMELIGHT ou LA MORT IMPROBABLE DE CHARLOT

↳ Si la rupture avec « le persona » de Charlot est belle et bien consommée d'abord parce que le film affiche fortement son appartenance au parlant, ensuite en raison de l'absence de Charlot, nous pouvons néanmoins nous interroger sur la manière dont nous le recevons au regard du processus créatif de Chaplin.

↳ Julian Smith [*op.cit.*, p.128] a raison de rappeler les réminiscences des films muets. Nous

voudrions souligner, pour notre part, cette idée que le cinéma était avant tout ce goût pour les images mouvantes et pour la mise en gestuelle signifiante des acteurs. Or, bien des séquences de cette réalisation sont bâties sur un montage savant de plans quasiment muets, à l'exception toutefois de la musique, véritable construction sonore et rythmique de la dramaturgie. Ainsi en est-il de la longue séquence d'ouverture, des premières scènes nocturnes où Calvero veille Terry, des moments de retour dans les rêves, du jeu de l'artiste devant une salle vide ou de son démaquillage solitaire. Le silence hante souvent les scènes de tension ou d'émotion contenue, celles des visions diffractées des ballets de Terry ou de la mort en coulisses du clown. Certes, Charlot est absent mais de quoi se nourrit la mémoire et « le persona » de Calvero ? Pour un aficionado des films dits de Charlot, c'est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Le rôle de l'ivrogne, le travail sur le corps, les allusions au passé soit dans les situations soit dans les attitudes voire dans la réticence à réitérer certains gags, sont autant de signes peuplant la mémoire du clown et affleurant ici et là au gré d'une situation. « Le persona » lui-même de l'artiste est habité de l'âme de l'autre. Cette propension à la générosité, au don sacrificiel de soi, à la grandeur d'âme c'est Charlot revisitant le vieil homme enfin capable d'aller jusqu'au bout de lui-même quitte à en mourir. C'est Charlot au-delà de *City Lights* réussissant enfin le pari de la dignité absolue dans une société où il a déchiré le masque. Terry, quant à elle, nous apparaît comme l'accomplissement du rêve que Charlot entretenait sur la Femme. Elle est au-delà d'Edna dans ce sens où elle se réalise totalement au travers de Calvero en osant lui avouer son amour innocent et pur.

↳ Cependant, *Limelight* est avant tout une splendide réussite du cinéma parlant et signe le triomphe du réalisateur Chaplin. La parole de Calvero surpasse le mutisme de Charlot parce que le réalisateur se saisit du cinéma comme d'autres s'emparent du livre ou de la toile. Enfin il libère un Verbe qui peut être entendu de millions de gens tout en conservant aux images leurs forces primitives et marquantes. Chaplin sait désormais parfaitement allier les effets de la bande sonore et ceux de la piste visuelle. Il n'a plus besoin de Charlot comme caution et il le sait mais il continue à jouer sur des traces invisibles qui sont les siennes propres tout en portant au plus haut degré le sens de la construction filmique. Car ce sont d'abord les images qui génèrent le sens, qui donnent vie à la diégèse ; la musique et les bruits qui impulsent le rythme et sculptent la dramatisation. Or, c'est un vrai film parlant dans ce sens où il doue physiquement les personnages de la parole en rendant leur tessiture aux voix et en donnant à entendre leur personnalité. Mais jamais il ne fait du Verbe le moteur de l'action. Chaque scène primordiale du film est d'abord à comprendre avec les yeux ; ce qui se dit est toujours hors de portée de l'image. Celle-ci est plus lourde de sens, sollicite davantage notre imaginaire et veille à l'économie des mots. La mort de Calvero, muette, en coulisses, se métamorphose par un seul mouvement de caméra (un long travelling arrière puis latéral) en un élan vital et aérien qui anime Terry d'une grâce tourbillonnante indicible. La musique des « deux petits souliers de satin blanc » magnifie et poétise ce moment poignant. La parole eût été inutile et eût brisé ce transfert visuel qui s'opère de l'un vers l'autre par l'orchestration des plans qui ouvrent le champ de vision pour aller de l'immobilité figée sous son linceul blanc à la volute neigeuse du tutu blanc, spirale sans fin de la vie qui se déploie enfin.

LE COUPLE CALVERO-TERRY

↳ Avant de nous intéresser au couple proprement dit, nous aimerions d'abord consacrer une partie de notre réflexion au personnage de Terry, la jeune ballerine. En effet, contrairement à Calvero qui a particulièrement suscité l'attention des critiques, celle-ci a quasiment été délaissée. Or, nous

voudrions montrer combien elle est importante dans la composition cinématographique de *Limelight*.

↳ Elle est à l'origine même de l'histoire puisque la première séquence où elle apparaît sur le mode du film muet pose d'emblée une énigme. Cette jeune fille à la pureté des traits, filmée comme un gisant dans son linceul blanc, nimbée de lumière, déjà abandonnée à la puissance de Thanatos sous le regard intrigué et ému du spectateur, ne peut s'arrêter de vivre. Elle ne peut que donner du sens à ce qui va suivre, comme dans les contes où la belle revient à la vie par la magie du prince charmant qui passe par là. Or, cette séquence initiale est lourde de signification : Chaplin filme Terry dans le plus grand mutisme obligeant ainsi le spectateur à construire du sens avec les seuls mouvements de caméra et à conférer à ce personnage un statut privilégié. En effet elle initie l'histoire tout en symbolisant une fin tragique alors que son image inscrit la virginité des commencements. Que signifie alors cette posture ? Quels refus inscrit-elle en dehors de celui de quitter l'existence ? Quel destin refuse-t-elle d'accomplir ? C'est le film qui répondra de façon magistrale à toutes ces interrogations et qui inscrira la trajectoire de Terry dans celle, croisée, de Calvero.

↳ Au début de *Limelight*, elle habite au rez-de-chaussée dans une méchante chambre où elle se condamnait à la médiocrité. C'est Calvero, qui en la sauvant de la mort, la hisse à l'étage et l'entraîne du même coup dans les sphères de ce qui symbolise encore l'art. Mais en même temps c'est elle qui va régénérer ce qui est en train de mourir inéluctablement. Le vieil artiste qui la sauve, déjà diminué par les méfaits de l'alcool, a encore en lui l'énergie du passeur pour transmettre à Terry l'urgente nécessité de s'adonner à la création. A la fin de *Limelight*, l'image s'est renversée. Calvero, après sa chute dans la fosse d'orchestre, gît en coulisses sous le linceul de la mort qui l'a frappé tandis que Terry aérienne s'élanche dans l'espace qu'elle a su enfin conquérir : l'art de la danse. Une étoile de la scène meurt en naît une autre par la simple transmission des souffles salvateurs.

↳ Mais il faudra toute la rigueur de l'écriture chaplinienne pour que vive la ballerine. Terry est en effet une métaphore vivante de la naissance de l'art et des affres de la création. Cette belle jeune fille dont se charge Calvero déjà au sens propre (il la porte sur ses épaules dans la deuxième séquence du film) est pour Chaplin, à la manière d'un conte philosophique, l'incarnation du mythe de la création. Cette virginité, cette innocence qu'elle affiche longtemps (elle est constamment vêtue de blanc) sont symboliques de l'idée que l'art naît d'abord de la page blanche, de cette dépression et de cette paralysie de l'artiste (Terry est clouée au lit, les jambes mortes et le blues dans l'âme.) Comment ne pas songer à Mallarmé dans cette longue et douloureuse ascension vers le Beau ? « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre Ce lac dur oublié que hante sous le givre Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ! » [*Poésies* (Plusieurs sonnets, II.)]

↳ Parallèlement, si l'explication psychanalytique vient immédiatement à l'esprit, d'abord parce que Calvero y fait lui même allusion (discussion avec le médecin dans le hall de l'immeuble), ensuite parce que l'une des premières expériences de Freud présente une étrange ressemblance entre Anna O et Thérèse Ambrose, nous choisissons de la minimiser. En effet, bien plus fondamentale nous apparaît cette naissance de la création. Du point de vue de l'écriture cinématographique elle contraint Chaplin à la rigueur de la construction en miroir.

↳ Dans la première moitié du film, Terry, clouée au lit, reçoit les leçons d'art et d'énergie de Calvero. Son espace est celui de la chambre où elle est souvent cadrée en plan taille et en gros plan (essentiellement le visage). Calvero, lui, occupe les espaces de la rue et de la scène. Il se déplace et tente encore de faire vivre son art (cf. les différents numéros présentés). Le point de transfert et d'inversion est particulièrement révélateur de la construction filmique. Il s'opère dans la chambre. Terry marche au moment même où Calvero s'effondre dans son fauteuil sous le coup de son échec

cuisant au Middlesex et après que le spectateur, médusé, a assisté à la fameuse scène du démaquillage de l'artiste au miroir. « Le public est sorti, la première fois depuis mes débuts. La boucle est bouclée » Calvero pleurant : « Je suis fini...lessivé » Et Terry de l'exhorter avec fougue de continuer la lutte : « C'est maintenant qu'il faut lutter. Rappelez-vous vos propres paroles ici même [...] L'énergie de l'univers qui déplace la terre...qui fait pousser les arbres ! Elle est en vous ! Il est temps d'en faire usage et de lutter. » Et que montre l'image ? Calvero est prostré et Terry, debout s'étonne et s'exclame : « Calvero ! je marche ! »

↳ C'est elle désormais qui tient le discours de l'art et du dynamisme. A partir de ce moment-là elle quitte le confinement de la chambre. Nous la suivons dans les différents espaces où elle est alors souvent filmée en plan moyen et où nous découvrons l'aisance et la légèreté de la ballerine. Et tandis que Calvero réitère son amertume voire son désespoir « J'ai fini de faire le clown. La vie ne me fait plus rire. Je suis un humoriste à la retraite », un fondu enchaîné nous entraîne sur la scène de théâtre où Terry passe avec succès sa première audition pour être danseuse étoile. La caméra multipliant les axes de prises de vue filme une jeune fille virtuose et l'analyse des plans permet de saisir encore mieux l'ascension de la ballerine et la mise à l'écart de Calvero.

>>>

Extrait de la séquence de l'audition

↳ A un fondu enchaîné succède un plan large de la scène où Terry danse. Un changement de plan cadre les deux hommes assis qui l'auditionnent. La musique s'arrête, c'est la fin de l'exhibition. Les deux hommes se lèvent et se dirigent vers la ballerine. La prise de vue les saisit de dos alors qu'elle est cadrée au milieu du champ, de face, en somme au centre de l'action. La pause est celle du déjeuner. Un panoramique et un travelling latéral suivent Terry qui va chercher son manteau alors qu'une voix hors champ d'homme explique : « Nous allons parler affaires » Un plan buste en légère contre-plongée sur le compositeur Neville met en relief le geste attentionné du jeune homme couvrant les épaules de la jeune fille réjouie. Le contrechamp sur les deux impresarios les cadre sortant du champ. Durant tout ce temps, Calvero a été complètement oublié et c'est l'écriture chaplinienne qui souligne cet isolement cruel de l'artiste. Un travelling avant puis un zoom sur Calvero assis dans l'ombre sur un banc donnent à voir la petitesse et la solitude du personnage laissé pour compte. A cet égard le travail sur l'éclairage est remarquable. Alors que Terry bénéficiait des « limelight », Calvero est voué à l'obscurité. Les voix hors-champ qui donnent rendez-vous à la nouvelle artiste rejettent le clown à sa solitude et à son mutisme. Un très gros plan sur le visage de Calvero révèle la gravité et la tristesse du personnage et une extinction progressive des lumières sur le plateau le renvoient progressivement dans l'ombre : c'est effectivement pour lui l'extinction des feux de la rampe. Il tombe dans l'oubli, sa vie d'artiste est bel et bien finie !

↳ C'est à partir de ce renversement des rôles que la seconde partie du film inscrit de façon explicite le déclin de Calvero jusqu'à sa mort. Terry qui a puisé ses forces et sa créativité dans le reste d'énergie du clown ne pouvait, malgré elle, que signifier sa mort prochaine, le renvoyant au néant alors qu'elle arrive en pleine lumière.

↳ Limelight est donc l'histoire d'un couple qui pose symboliquement la question de la pérennité de l'art. Sans virginité (Terry) et sans passeur (Calvero), l'aventure esthétique est impossible.

↳ Nous aimerions terminer cette analyse du couple d'artistes par un questionnement sur les sources d'une telle approche cinématographique de Chaplin. Nous avons récemment revu, tout à fait

par hasard, un film de Ingmar Bergman intitulé *Sommarlek* (*Jeux d'été*), datant de 1951 et nous avons été frappé par l'étrange similitude entre une séquence de ce film et certains plans de *Limelight*. D'abord une ressemblance étonnante entre le personnage de Marie, ballerine et celui de Terry : même type féminin, maquillage et coiffure similaires, même tutu blanc et ballet identique. Ensuite un curieux parallélisme de situation : chez Bergman, à la fin du film (le thème général étant bien différent de celui de *Limelight*) la ballerine est associée à un vieux clown avec lequel elle discute du rapport entre l'art et la vie. Bizarre coïncidence avec le film de Chaplin qui traite de cette question avec une écriture cinématographique fort proche de celle de Bergman. Marie doute de son art, comme Terry au début de sa carrière et comme Calvero à la fin de la sienne. Elle est à ce moment-là une synthèse des deux démarches et le magicien Coppelius qui apparaît maquillé en clown dans sa loge nous renvoie au Calvero énergique de la première partie du film qui éclairait Terry sur son art.

↳ Nous pouvons prélever dans la séquence de *Sommarlek* des éléments du dialogue qui permettent de mieux saisir cette surprenante parenté entre les deux réalisations. Par exemple, le clown magicien dit à Marie alors qu'ils sont tous les deux face au miroir de la loge après la représentation : « J'ai bien compris, ma chère. Tu n'oses pas te démaquiller, tu restes maquillée. Tu n'oses pas partir, tu n'oses pas rester. » Et tandis qu'elle pleure, il ajoute : « Une seule fois, dans la vie, on se voit clairement. Tous les remparts qu'on a construits tombent. Et l'on demeure nu et grelottant. On se regarde exactement tel qu'on est une seule fois. [...] A cet instant, on n'ose ni vivre ni mourir. »

↳ Le filmage, à ce moment-là, de la ballerine au miroir est fort proche de celui de Chaplin cadrant Calvero dans la célèbre scène du démaquillage de l'artiste. C'est d'autant plus frappant que Coppelius s'éclipse et que Marie se démaquille, se met à nu face à sa glace comme Calvero. Le questionnement sur le vieillissement de l'artiste est le même et quitter le masque de la scène revient à découvrir, pour l'un et pour l'autre la vérité de leur vie dans le dévoilement du visage redevenu vierge.

↳ *Sommarlek* (1951) et *Limelight* (1952) sont contemporains l'un de l'autre. Chaplin avait-il eu connaissance du travail de Bergman sur cette question et s'en est-il inspiré pour son propre film ? Le mystère reste entier mais troublante demeure la ressemblance.

L'ACCUEIL RESERVE A LIMELIGHT

↳ Attachons-nous à l'examen des critiques qui ont été faites au moment de la sortie du film, sachant bien sûr que nous sommes loin d'être exhaustive en la matière. Nous conseillons sur ce point la lecture de Charles J. Maland, le chapitre 10 intitulé « *Limelight and Banishment : The Futility of Reconciliation* » in *Chaplin and American Culture* (Princeton University Press).

↳ Rappelons seulement que Charlie Chaplin avait décidé d'émigrer en Europe suite aux diverses poursuites dont il était l'objet aux Etats-Unis et qu'il avait réservé la première du film à Londres. En effet les investigations policières et la chasse qu'on lui menait s'avéraient d'emblée hostiles à la sortie de son dernier film. Chaplin eut l'intelligence de fuir au bon moment et de préserver sa réalisation. Ce fut un accueil triomphal que l'Angleterre réserva à *Limelight*, pays où Chaplin fut acclamé « plus que ce que l'on accorde à La Princesse Margaret » a déclaré la presse, puis en France et en Italie. Chaplin sur le continent européen était reconnu comme un grand réalisateur et ce film de 1952 en somme le consacrait.

↳ En revanche, que se passait-il donc aux Etats-Unis à cette période-là pour qu'il en fût pour lui tout autrement ? Pourtant, après le terrible fiasco de *Monsieur Verdoux*, il avait soigneusement monté sa

campagne publicitaire pour la sortie de Limelight. Il avait multiplié les annonces publicitaires dans les journaux et les « teasers » avec force illustrations : dessins, photographies du film, affiches pour les théâtres etc. Or, la critique se déchaîne contre lui pour plusieurs raisons. D'une part on lui reprochait son ingratitude par rapport aux Etats-Unis puisqu'il ne voulait pas prendre la nationalité américaine alors que ce pays lui avait apporté le succès. D'autre part, on l'accusait de trahison politique et de compromission avec le communisme, ce dont Chaplin s'est toujours défendu. Enfin les ligues moralistes s'en prenaient allègrement aux vicissitudes de sa vie privée et l'accusaient ouvertement d'être un homme dépravé donc un mauvais exemple pour la jeunesse américaine. La sortie de Limelight alimenta immédiatement la presse à scandale et donna lieu à des pétitions de toutes sortes. En particulier, « The Legion », important groupe anticommuniste oeuvra très activement pour faire interdire la projection du film dans plusieurs théâtres (certaines de ces lettres adressées aux salles de spectacle sont conservées dans les archives de Chaplin et datent de la sortie du film.) Il y eut une véritable organisation du boycott de Chaplin. Par exemple, alors que le film aurait dû être projeté dans 2500 théâtres pour le fin du mois de février, au 15 du mois 150 théâtres avaient pu le faire tant les pressions étaient fortes. Ainsi l'Amérique bannissait-elle doublement Chaplin : elle freinait autant qu'elle le pouvait le visionnement des films en 1952 et elle interdisait à l'artiste en partance pour l'Europe son retour sur le sol américain.

↳ De ce point de vue nous pouvons avancer que *Limelight* fut un étrange testament de Chaplin. En 1952, il disait adieu symboliquement au monde du burlesque américain qu'il avait porté au plus haut point, mais il disait également adieu à un pays qui l'avait rendu mondialement célèbre. « La boucle est bouclée », dit-il de manière prémonitoire dans le film. En effet, en 1913 il débarquait aux Etats-Unis, abandonnant l'Angleterre et ses théâtres, pour tenter sa chance au cinéma. En 1952, il émigre vers cette Angleterre de l'enfance et fait curieusement cadeau à l'un de ses théâtres de la première de son film qui traite précisément de ce qui l'avait poussé autrefois vers l'Amérique. *Limelight* a ainsi la forme de son destin, d'une trajectoire qui en niant les origines y revient.

>>>

UNE CURIEUSE AVENTURE LITTERAIRE POUR UN FILM

↳ Dans l'histoire de cinéma, habituellement ce sont les œuvres littéraires qui ont donné lieu à des adaptations cinématographiques. Parfois même on a critiqué cette tendance en espérant que le cinéma aurait tout avantage à créer des scénarii originaux.

↳ Or, que se passe-t-il donc avec *Limelight* en 1953, c'est-à-dire un après sa sortie en Europe ? Roger Grenier, que j'ai rencontré chez Gallimard où il a eu la gentillesse de me recevoir, m'a raconté avec plaisir comment il avait été amené à faire un roman de ce film. En juillet 1953 il est contacté par les éditions Gallimard qui ont eu une commande de Charlie Chaplin lui-même pour tirer un roman de son dernier film. Pressenti par Gaston Gallimard et Pierre Lazareff comme le plus qualifié pour accomplir cette tâche, Roger Grenier accepte la proposition et signe le contrat avec Chaplin en août 1953. Il est convenu que cette adaptation littéraire sera soumise « à l'approbation de Monsieur Marcel Achard pour la langue et la forme et, à Monsieur Charles Chaplin pour le fond. » (L'auteur nous a gracieusement autorisée à publier en annexe de cet article la photocopie du contrat passé entre les parties et la lettre que Philippe Soupault lui adressée à la réception du livre.)

↳ Voilà bien une étrange aventure pour un film ! Le roman a été publié dans la collection *L'Air du Temps* dirigée par Pierre Lazareff aux Editions Gallimard sous le titre suivant, libellé comme suit :

Charles Chaplin *Limelight* (Les feux de la Rampe) Roman de Roger Grenier D'après le scénario original de Charles Chaplin NRF Gallimard 1953

↳ Roger Grenier, mis à part quelques variantes, fait une adaptation fidèle du scénario mais il est pour nous fort bizarre de retrouver une oeuvre cinématographique sous forme d'écrit alors que nous avons défendu nous-mêmes pour ce film la valeur de son écriture cinématographique et le haut degré de maîtrise auquel Chaplin était parvenu dans ce domaine. Que voulait donc Chaplin en passant commande de ce roman ? Cela reste une énigme. A moins que, comme pour *A Woman of Paris*, où il avait éprouvé la nécessité de faire l'économie de Charlot pour prouver ses talents de cinéaste, il ait ressenti à l'époque le besoin de montrer l'excellence de son scénario (auquel il avait travaillé trois ans), lui qui s'était souvent contenté dans sa carrière de l'improvisation ou de scénarii plus lâches. -La carrière littéraire du film fut éphémère car il nous semble à nous, cinéphile, que *Limelight* ne saurait exister sans les *Sunlight*. C'est ce qui fait sa force et sa beauté.

ANALYSE SEQUENTIELLE DE LIMELIGHT

↳ Avant de nous livrer à l'analyse des séquences, nous voudrions d'abord présenter ce que recèle chaque bobine du film, sachant que chacune contient une partie A et une partie B. En suivant « *The Picture Continuity on Limelight* » (Le découpage filmique de *Limelight*), nous n'avons prélevé que le début et la fin de chaque partie afin que le lecteur puisse se faire une idée de la distribution des séquences à l'intérieur des bobines. Dans la colonne de gauche, les chiffres représentent le numéro des plans, suivi sur la même ligne de celui du métrage de la pellicule. Dans la colonne de droite, sont consignées les indications relatives aux techniques propres à la caméra et les notes.

Bobine 1 Partie A 1- 1-A 000

46 - 768

Calvero sort pour vendre son violon Partie B 1- 1-B 000

33- 50934- Plan moyen rapproché. Intérieur du hall d'entrée. Mme Alsop et une femme de ménage debout vers la porte de l'appartement de Terry en train de discuter.

Fondu enchaîné Plan large. Extérieur rue. Nuit. Un trio de laissés pour compte jouant dans l'entrée du bistro du coin. Bobine 2 Partie A 1- 2-A 000

24- 826 Extérieur coin de rue. Nuit. Plan rapproché d'un homme alors qu'il ouvre un orgue et commence à jouer.

Plan rapproché d'un troisième homme assis. Il tient un verre à la main. Partie B 1- 2-B 000

56- 701 Plan moyen rapproché de Calvero debout au bar - alors qu'entre un homme sans bras(Claudius) - Il se retourne vers la caméra et Calvero est favorisé en reconnaissant Claudius.
Bobine 3 Partie A 1- 3-A 000

34 876 Gros plan. Intérieur. Appartement de Calvero. Terry assise dans le lit avec un plat sur les

genoux -nous regardant et riant-

Gros plan - en hauteur - de Terry assise dans le lit alors qu'elle s'adresse à Calvero. Partie B 1- 3-B 000

44 783 Intérieur. Appartement de Calvero. Plan rapproché de Calvero assis sur une chaise - il se lève et la caméra recule alors qu'il marche par ci, par là au côté du lit. Il s'assoit sur le bord du lit vers Terry, lui parle, se tourne vers elle, puis se retourne vers la caméra. Puis il se relève et recommence à marcher au premier plan.

Plan moyen. On filme le passé. Terry au premier plan à la porte de la boutique -elle s'ouvre et Neville entre. - Il vient au premier plan vers elle-. Mouvement de caméra, gros plan de Neville alors qu'il parle à Terry. - Un homme entre dans l'arrière plan - vient au premier plan et s'introduit dans le champ vers Neville, Terry rentre dans le champ et s'adresse à Neville. Bobine 4 Partie A 1- 4-A 000

35 884 Intérieur de la papeterie. Gros plan de Terry derrière le comptoir- elle se retourne vers une étagère pour prendre les feuilles de musique-. Elle se retourne vers le comptoir et commence à les compter.

Plan rapproché de Calvero assis à table, tenant une tasse de thé. Partie B 1- 4-B 000

36 781 Extérieur. Parlement. Plan large filmant la traversée d'une rue vers un vagabond au premier plan assis sur un banc de parc. Calvero et Terry entrent dans le champ et s'assoient sur le banc à côté du vagabond. La caméra s'avance au moment où elle pose la main sur le bras de Calvero. Puis elle s'avance en gros plan sur leurs visages. Terry est très enthousiaste sur tout tandis que Calvero demeure dans une pensée profonde. Elle se tourne et lui parle, échafaudant des plans pour leur avenir. Il se tourne, la regarde, sourit et tapote sa main. Fondu à la fermeture. Bobine 5 Partie A 1- 5-A 000

36 739 Fondu à l'ouverture. Sous-titre, on lit : 6 mois plus tard.

Fondu enchaîné. Intérieur. Scène. Plan large sur un groupe sur scène au moment où Terry commence sa représentation. Postant et Bodalink sont assis au premier plan. Neville joue du piano pour elle et elle achève son audition. Partie B 1- 5-B 000

41 624 Intérieur. Théâtre. Plan moyen rapproché. Postant et Bodalink assis à une table. Ils se lèvent. Bodalink marche vers la droite et Postant commence à sortir sur la gauche.

Plan moyen rapproché de Bodalink alors qu'il poursuit son histoire. Bobine 6 Partie A 1- 6-A 000

29 949 Intérieur. Répétition sur scène ; Plan large. Bodalink au premier plan, dos à la caméra s'adressant à Terry, Calvero et les autres. La caméra recule vers l'extérieur. Plan large. Le groupe se lève et commence à quitter la scène.

Au niveau de la scène. Plan rapproché de Calvero observant depuis les cintres. Partie B 1- 6-B 000

32 783 Extérieur ; Plan large de la scène, de Terry et de son amoureux. Danseuses du ballet à l'arrière plan. Alors qu'ils finissent leur prestation et qu'ils quittent la scène, les rideaux sont tirés.

Plan moyen de Calvero debout vers une fenêtre, regardant dehors. La caméra panote avec lui alors qu'il se retourne et se dirige vers Terry assise. Il s'assoit. Terry se lève, apporte une tasse sur la table au premier plan, se dirige vers le manteau de la cheminée alors qu'elle argumente avec lui à propos de leur mariage. Elle s'agenouille vers lui et la caméra s'avance. Il caresse sa main. Fondu à la fermeture. Bobine 7 Partie A 1- 7-A 000

29 818 Fondu à l'ouverture. Intérieur d'un bureau. Plan moyen. Postant debout près de Bodalink assis. Postant ouvre une boîte de bonbons. La caméra fait un panoramique sur lui vers la cheminée.

Dans l'angle, gros plan sur les deux élus, Terry, Calvero qui sort son mouchoir, se mouche le nez et s'essuie les yeux. Ils continuent à discuter, elle veut qu'il revienne à la maison. Tous les deux sont perturbés. Fondu à la fermeture. Partie B 1- 7-B 000

43 753 Fondu à l'ouverture. Plan rapproché. Insert d'une affiche où on lit : « Cette nuit, gala au profit de Calvero qui apparaît personnellement ». Une indication collée sur l'affiche : « tout vendu ». La caméra se déplace vers l'entrée du théâtre, la foule discute.

Plan moyen rapproché de la scène. Le régisseur dans les coulisses est très exaspéré quand Calvero se présente devant lui. Il montre à Calvero qu'il a dépassé son temps de trois minutes. Ils argumentent. Le régisseur lui dit d'aller saluer et de revenir. Calvero sort. Bobine 8 Partie A 1- 8- A 000

60 799 Intérieur du théâtre. Plan large moyen filmant la scène au-dessus de l'orchestre. Calvero entre, il regarde derrière vers les coulisses, puis vers les spectateurs.

Le fond de la scène. Plan moyen des hommes de plateau transportant Calvero assis dans une grosse caisse et tenant son violon. Ils mettent la grosse caisse à terre. Le groupe l'entoure en riant. La jeune fille voit le régisseur qui se dirige vers Calvero et qui lui prend son violon. Ils réalisent qu'il est blessé. Terry entre par la gauche au premier plan vers eux. Ella arrive en courant et s'agenouille près de Calvero. Calvero dit au régisseur de le retransporter sur scène pour une certaine annonce. Les hommes commencent à le soulever. Partie B 1- 8-B 000

23 493

23 531

24

25 Plan moyen - en hauteur - filmant vers le bas les hommes dans la fosse d'orchestre alors qu'ils écoutent les applaudissements. La caméra panote au-dessus du chef d'orchestre. Les rideaux sont ouverts et les hommes de plateau portent Calvero, toujours coincé dans la grosse caisse, son partenaire debout à ses côtés. L'annonce. la caméra s'avance, les hommes transportent Calvero, les rideaux sont tirés ensemble devant son partenaire.

Charlot prend la parole aux mots

Plan large refilmant la scène au moment où Terry exécute son ballet. La caméra recule par-dessus la fosse d'orchestre alors qu'elle achève sa prestation. Fondu à la fermeture.

Fondu à l'ouverture. Titre : Fin

Fondu enchaîné Déroulement du générique

Fondu enchaîné Réalisation de United Artists Fondu à la fermeture Développé aux USA

>>>

↳ Nous proposons maintenant un tableau des séquences que nous organisons de la manière suivante. Dans la première colonne nous leur donnons un titre. Dans la deuxième, nous indiquons le moment de la prise de vue. Dans la troisième, figure, s'il y a lieu, le morceau musical. Dans la quatrième sont consignés les personnages qui apparaissent et dans la dernière nous procédons au minutage. Quant aux enchaînements cinématographiques d'une séquence à une autre ils sont donnés en italique entre deux numéros de séquence. Nous avons travaillé sur une vidéo - cassette et nous nous sommes efforcés de faire un travail rigoureux mais on ne peut échapper, croyons-nous, aux possibilités d'erreur que comporte une méthode empirique d'approche.

Tableau des séquences

Séquences Prise de vue Musique Personnages Durée Déroulement du générique Titre du film
Deux petits chaussons... Carton Deux petits chaussons... 17"

Fondu enchaîné 1 La tentative de suicide Ext. et Int. Jour Rue : Londres Chambre Terry Orgue de barbarie Terry, la jeune fille 50" Montage cut 2 Arrivée de l'ivrogne Ext. jour Rue : Londres Orgue de barbarie Puis, arrêt Le joueur 3 enfants Calvero 1'32 Raccord dans Le mouvement 3 Sauvetage de la suicidaire Int. Jour Hall d'entrée Chambre Terry Calvero Terry 29" Fondu enchaîné 3 bis Le dispensaire Ext.jour Rue Calvero Le médecin 10" Fondu enchaîné 4 Montée à la chambre et soins du médecin Int. Jour Escalier Appartement Calvero 2°ét.

A la sortie du médecin Puis, arrêt Calvero Terry Le médecin

4'02 Raccord dans le mouvement sur Calvero 5 Calvero vend son violon. La colère de la logeuse

Int. Jour Appart. Calvero Rue : Londres* Calvero La logeuse Autre femme*

*53" *Fondu enchaîné d'un espace à l'autre*

Fondu enchaîné 6 Le retour de Calvero. Confrontation avec Mme Alsop, la logeuse.

*Int. Jour Hall Appart. Calv. * Ext ; jour Rue Londres**

Logeuse Calvero

1'30 *Raccord dans le mouvement sur le escaliers Raccord regard Caméra subjective
7 La découverte du pot-aux-roses Int. Jour Escalier Apart. Calvero Musique fin de séquence
Terry Logeuse Calvero

1'46 Raccord dans mouvement 8 Le sommeil de Terry, la jeune fille Int. Nuit Apart.
Calvero Musique Arrêt Musique Calvero Terry

1'30 Fondu enchaîné 9 Musiciens ambulants

Ext. et Int. Nuit Angle de rue* Chambre Calv.*

Musique du trio Musiciens Calvero La durée vaut pour 9 et 9 bis *Zoom sur affiche *Fondu
enchaîné Va et vient entre changements d'espace 9 bis Les rêves de Calvero, artiste Ext. et
Int. Nuit Chambre Calv. Int. Théâtre 1er changement

accord orchestre

2ème changement pour numéros

Chant de Calvero

Fond musical

Sons de cloches

Musiciens ambulants

Calvero

Orchestre

Public sur bande son Soit

7'20

Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture 10 Le départ de Calvero au matin Int.jour Apart.
De Calvero Hall d'entrée Calvero Terry La logeuse La bonne

54" Fondu enchaîné 11 Calvero au bar Déchéance d'un clown Int. Jour Bar Musique Puis
silence Clients Calvero Groupe d'amis Claudius

2'54 Fondu enchaîné 12 Réveil de Terry Retour de Calvero Leçons de vie Int. Jour
Chambre Terry La bonne Terry Calvero

4' Fondu enchaîné 13 Le lendemain soir Confidences de Terry Int. Soir Apart. Calvero

Charlot prend la parole aux mots

Début de musique en fin de séquence Calvero Terry

2'05 Fondu enchaîné Raccord sur musique 14 Musiciens ambulants

Ext. nuit Musique du trio Trio de musiciens La durée vaut pour 14 et 14 bis Zoom sur affiche
Fondu enchaîné 14 bis 2ème rêve de Calvero Int. Nuit Apart. Calvero Théâtre Musique
d'orchestre

Chanson du printemps

Fond musical

Musique

Calvero en canotier

Terry en ballerine Soit

5'29 Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture 15 Le lendemain matin Le blues de Terry Les
leçons d'énergie de Calvero Int. Jour

Appart. Calvero

Terry

Calvero

La bonne

5'51 Fondu enchaîné 16 Calvero Entrevue avec le directeur de théâtre Int. Jour 16h.15
antichambre du bureau du directeur Calvero Autres Artistes Huissier Directeur

2'33 Fondu enchaîné sur portes Raccord dans le mouvement 17 Rencontre avec le médecin
Int. Jour Hall d'entrée Calvero Le médecin

48" Fondu enchaîné 18 Confidences de Terry Int. Jour Apart. Calvero Calvero Terry

2'18 Zoom sur visage de Terry Fondu enchaîné 19 Rencontre du compositeur de musique
Int. Jour papeterie Voix off Terry Autre client Neville

52" Fondu enchaîné 20 Terry écoute Neville Ext. Maison de Neville Piano Terry

23" Zoom sur visage Fondu enchaîné 21 Retour aux confidences de Terry Int. Jour Apart.
Calvero Calvero Terry

20" Fondu enchaîné 22 Dans la papeterie Int. Jour Papeterie Voix off Terry Neville Le
patron 1'02 Fondu enchaîné Raccord sur voix off 23 Retour aux confidences Int. Soir
Appart. Calvero Calvero Terry 3'08 Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture 24 Intimité*

Charlot prend la parole aux mots

Veillée au coin du feu Int. Jour / Nuit Appartement. Calvero Cheminée Calvero Terry 2'30 *Fondu enchaînés successifs Le temps passe Fondu enchaîné 25 La lettre de théâtre Séduction de la logeuse Int. Jour Hall d'entrée* Appartement. Calvero Calvero La logeuse

1'41 *Fondu enchaîné Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture 26 Echech de Calvero au Middlesex Affiche théâtre Scène de théâtre Calvero chante Chant de la sardine Silence Calvero Spectateurs 1'05 Fondu enchaîné 27 Le démaquillage L'épreuve de vérité Int. Loge d'artiste Musique Calvero Deux artistes

1'02 Fondu enchaîné Raccord sur la musique 28 Errance dans Londres Ext. nuit Londres Big Ben 3h.15 Bords de la Tamise

Musique

Calvero

11" Fondu enchaîné 29 Abattement de Calvero Energie de Terry Int. Nuit Appartement. Calvero Cheminée Suite musique

Musique sur « I can walk » Calvero Terry

3'13 Fondu enchaîné Raccord sur musique 30 Déambulation du couple dans Londres A l'aube Ext. Bords de la Tamise Banc Suite musique Calvero Terry Le vagabond 1'20 Fermeture au noir 31 6 mois plus tard à l'Empire Theatre* Terry danseuse Int. Soir Façade de théâtre Int. Nuit Scène de théâtre Musique orientale Spectateurs Séductrices Ballets Terry Bodalink

1'46

Fondu enchaîné 32 Calvero et les musiciens ivres Désespoir Int. Nuit Appartement. Calvero Musique du trio Trio de musiciens Calvero Terry Mme Alsop

3'55 Fondu enchaîné 33 L'audition de Terry Int. Jour Scène théâtre Piano sur audition : « deux petits chaussons »

Musique triste Terry Neville Calvero Postant Bodalink

4'35 Fondu enchaîné Très gros plan sur visage défait de Calvero 33 bis Solitude de Calvero Déclaration d'amour de Terry Int. Jour Scène théâtre Calvero Terry

1'50 Fondu enchaîné 34 Déjeuner avec Neville Ext. jour Rue Int. Jour Restaurant Musique

Silence Calvero Terry Neville

3'05 Fondu enchaîné 35 Le metteur en scène du ballet Int. Jour Scène de Théâtre Musique sur fin de séquence Metteur en scène Artistes

1'22 *Fondu enchaîné Raccord sur musique* 36 *Le ballet Int. Nuit Scène de théâtre « Deux petits chaussons »*

Morceaux variés Orchestre

Danseurs Ballet

Terry

10'58 *Fondu enchaîné* 37 *La réception Int. Nuit Salle de réception Musique Artistes Terry Neville Postant Bodalink*

1'35 *Fondu enchaîné* 38 *Calvero et ses amis au bar Int. Nuit Bar Calvero Ses amis Le chasseur*

57" *Fondu enchaîné* 39 *Retour au banquet Int. Nuit Salle de réception Terry Neville Bodalink*

15" *Fondu enchaîné* 40 *Calvero ivre dans le hall Int. Nuit Hall d'entrée Bruit de fiacre Calvero* 15" *Montage cut Raccord sur bruit de fiacre* 41 *Retour de Terry en compagnie de Neville Ext. nuit Rue : Londres Int. Nuit Hall d'entrée Musique Silence Terry Neville Calvero* 2'08 *Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture* 42 *Le lendemain Terry veut épouser Calvero Int. Jour Apart. Calvero Terry Calvero*

2'36 *Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture* 43 *Dans le bureau de Postant Int. Jour Bureau Postant Bodalink Calvero* 1'04 *Montage cut* 44 *Calvero face à son échec Ext. jour Rue Entrée des artistes Terry Calvero Griffin*

42" *Montage cut* 45 *Calvero s'est enfui Int. Jour 18h. Apart. Calvero Musique Terry La logeuse* 54" *Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture* 46 *Triomphe de Terry sur les scènes du monde Int. nuit Scènes de théâtre A l'étranger A l'Empire*

Musique Spectateurs Terry, danseuse étoile

34" *Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture* 47 *Calvero, musicien des rues Ext. jour Trottoir devant Pub Chant de Calvero Musique Musiciens des rues Calvero*

20" *Raccord dans le mouvement* 47 bis *Calvero dans le pub Int. Jour Pub Musique de fond Calvero Neville Postant Clients*

3'02 *Fondu enchaîné* 48 *Rencontre imprévue avec Terry Ext. jour Rue Int. Jour Pub Musique Calvero Terry*

2'57 *Fondu à la fermeture Fondu à l'ouverture* 49 *Terry rencontre Postant Int. Nuit Bureau Musique de music hall Puis, silence*

Charlot prend la parole aux mots

Terry Postant

1'06 Montage cut 50 Calvero et Keaton dans leur loge Int. Nuit Loge Musique en fond sonore Keaton Calvero Fred, le régisseur Postant

2'09 Fondu enchaîné 51 Calvero et Terry dans la loge Int. Nuit Loge Musique en fond sonore Calvero Terry Homme de plateau

1'53 Montage cut 52 1er numéro de Calvero Dresseur de puces Couloisses Scène Musique Chant de Calvero Rires Calvero Spectateurs Postant

1'02 Montage cut 52 bis Inquiétude de Terry Couloisses Loge Terry

32 " Montage cut 52 ter 2ème numéro de Calvero Chant de la sardine Scène Musique et chant de la sardine Calvero Spectateurs 1'12 Raccord dans le mouvement 53 Discussion avec le régisseur Couloisses Scène Calvero Keaton Autres artistes Le régisseur

1'04 Raccord dans le mouvement 54 Le duo Keaton / Chaplin Scène Piano et violon Keaton Calvero Orchestre Spectateurs

7'35 Raccord dans le mouvement 55 Dans les coulisses après la chute Couloisses Violon Puis, silence Calvero Artistes Hommes de plateau Terry

29" Montage cut Raccord avec applaudissements 56 Retour sur scène Scène Calvero Hommes de plateau Orchestre Spectateurs

35" Raccord dans le mouvement 57 L'agonie en coulisses Couloisses Calvero Artistes Terry Neville Postant* Spectateurs*

47" *Insert : Postant dans la salle en direction des coulisses *insert : ovation pour Calvero en coulisses Raccord dans le mouvement 58 Le couple Terry /Calvero Grande loge « Deux petits chaussons », amorce en fin de séquence Calvero Terry Neville Postant Le médecin Hommes de plateau

2'24 Raccord dans le mouvement Raccord sur musique 59 Le transfert Et que vive l'art ! Couloisses Scène « Deux petits chaussons » Artistes Calvero Terry Neville Postant Bodalink Keaton Musiciens

1'52 Fondu à la fermeture Fin Déroulement du générique

>>>

⋮→ Nous nous proposons maintenant de procéder, dans leur ordre d'apparition, à l'analyse d'une partie des séquences du film, celles que nous avons estimées comme fondamentales dans l'économie du film. Si certaines, pourtant majeures, ne figurent pas dans cette partie de cette recherche, c'est qu'elles sont l'objet de réflexions plus poussées dans d'autres parties : Les enjeux du film ; Chaplin au-delà de Charlot, le cinéma à l'œuvre ; Limelight ou la mort improbable de

Charlot. Pour la clarté du propos nous reprenons systématiquement la numérotation des séquences en précisant si elles sont étudiées ou non.

Séquences 1 et 2 Elles font l'objet d'une étude détaillée dans : *Chaplin au-delà de Charlot, le cinéma à l'œuvre*.

Séquences 3 et 3 bis Non étudiées.

Séquence 4 : *Montée à la chambre et soins du médecin*

↳ Située au rez - de - chaussée de l'immeuble, au bas de l'escalier, elle opère le transfert entre l'univers mortifère de Terry, la ballerine et l'appartement de Calvero au second étage, univers de la re-naissance et de l'art. Alors que le vieil homme ne la connaît que « depuis cinq minutes », suivant ce qu'il dit au médecin, il va échanger avec elle les premiers mots du film puisqu'elle esquisse un timide réveil qu'accompagne une musique douce. Le peu de paroles est déjà signifiant de toute la première partie du film. Le ton est donné. Tandis que Terry, dont le visage est filmé en gros plan et baigné d'une lumière douce, avance : « Il fallait me laisser mourir. », Calvero, bien qu'ivre, filmé en mouvement autour du lit, entame un discours énergique dont il fera d'abord le moyen le plus efficace pour tenter de sortir la jeune fille de son marasme. « Vous avez une conscience », lui dit-il. C'est cette dernière qu'il tentera d'éveiller et de délivrer de ses cauchemars. Le film esquisse d'emblée un rôle de Pygmalion pour Calvero, rôle qu'il assume immédiatement en faisant le geste symbolique d'aller vendre son violon, « Adieu, mon vieux compagnon » pour sauver la compagne que le destin lui a par hasard confiée.

Séquence 5 et 6 Non étudiées

Séquence 7 Elle est analysée dans la partie consacrée à « l'effraction ».

Séquences 8,9,10,11 Une réflexion nourrie leur est consacrée dans *Les enjeux du film*.

Séquence 12 : *Réveil de Terry et retour de Calvero*

↳ Un fondu enchaîné nous découvre l'appartement de Calvero où repose Terry alors que la bonne est montée pour s'occuper d'elle. C'est son second réveil effectif depuis qu'elle est installée ici. Calvero arrive : grâce à l'argent de son ami Claudius il a retrouvé son violon et il apporte des fleurs. Le champ / contrechamp offre un échange entre le vieil homme et la jeune fille placé sous le signe de la bonne humeur et de la douceur. « Vous êtes très bon », dit Terry mais elle ne peut contenir sa tristesse et elle fond en larmes. Elle révèle alors ce qui la rend malheureuse : « Je ne peux rien faire », « Je suis pauvre, malade ». Devant ce désarroi, Calvero renoue avec la première attitude qu'il avait eue face à elle le jour même de sa tentative de suicide. Tonique par rapport à elle, filmé dans son déplacement dans l'espace, il est prêt à la prendre en charge : « N'ayez pas peur d'en (votre mal) parler, je vous aiderai. » ; « Vous êtes la bienvenue ». Elle lui avoue alors qu'elle « a passé cinq mois à l'hôpital pour rhumatismes articulaires ».

↳ La scène de présentation, où il apprend qu'elle est danseuse et s'appelle Thérèse Ambrose et où il divulgue qu'il est lui-même le célèbre clown Calvero, construit déjà symboliquement le couple de *Limelight*. Deux solitudes artistes, l'une en quête d'art, l'autre dans la douloureuse interrogation du déclin, vont chercher ensemble la voie du sublime ou de la sublimation. Comment en fait se résoudra cette double tension vers l'art ? C'est tout l'objet de l'écriture cinématographique de Chaplin dans ce film.

Séquence 13 : Les confidences de Terry

↳ Par un fondu enchaîné on se retrouve le soir au moment du dîner. Au premier plan, Terry assise dans son lit, dans la profondeur de champ Calvero attablé. La conversation s'engage et Terry commence à dévoiler son passé. A la dérégulation de Terry, dont rend compte le filmage en plan rapproché sur son visage qui fixe le vide : « La vie n'a aucun but, aucun sens. » répond la vigueur de vieux clown : « La vie est un désir pas un sens. » Paroles qu'il accompagne aussitôt de mimiques drôles. Cadré en plan buste, il s'ingénie à faire sourire la jeune fille et tente de lui redonner goût aux choses de la vie. Chaplin inscrit ici en creux le temps du film muet où le mime suppléait largement les mots. La séquence se clôt par une séparation symbolique : la cloison amovible entre l'espace de Terry et le sien. Lui et elle ne se sont pas encore rejoints, ne serait-ce que dans l'univers de l'art. D'ailleurs la musique qui opère le raccord avec la séquence suivante plonge le spectateur dans le monde fantastique de Calvero où il rêve alors d'un duo avec la ballerine sur la scène de son théâtre.

Séquence 14 Elle est analysée dans Les enjeux du film.

Séquence 15

↳ Elle débute sur un fondu à l'ouverture. Nous sommes le lendemain matin et elle constitue l'exacte réplique de la séquence 13. Terry est filmée au premier plan allongée dans son lit, d'abord seule et en larmes. Puis Calvero, cadré en plan américain, ouvre les portes de la cloison amovible entre les deux espaces. Il est particulièrement enjoué et s'occupe activement de préparer le petit déjeuner.

↳ Avec une bonne humeur qu'il voudrait communicative (vraisemblablement seul le spectateur a saisi la tristesse de la jeune fille), il explique le rêve qu'il a fait à Terry. En fait c'est une reprise discursive rapide de la séquence 14 dont nous avons été les témoins privilégiés. Mais si les images de celle-ci donnaient avoir un duo d'artistes heureux et applaudis par le public, les paroles de Calvero au matin disent tout autre chose. La réalité de sa vie actuelle de clown n'est pas le rêve « de belles choses » ! Toute une partie de la séquence est une réflexion poussée sur son art et sur la capacité à faire rire le public. Calvero reste perplexe quant à sa faculté aujourd'hui à divertir, - « Je suis vieilli, vidé », dit-il. « Perdre le contact avec le public » s'avère pour lui la pire des choses qui puisse arriver à un comique. A l'enjouement du début succède une sorte de gravité réflexive. Pour la première fois dans le film, Calvero aborde de manière frontale cette question douloureuse du talent de l'acteur. Elle ne le quittera plus jusqu'à la fin et s'avère être la « substantifique moëlle » de Limelight.

↳ Cette séquence renforce également l'opposition d'attitude, devant la vie, de Terry et de Calvero. Celle-là se désespère devant une paralysie des jambes qu'elle croit irréversible et rejette la vie qui s'offre à elle. Celui-ci la renvoie à sa jeunesse et lui donne une leçon de vie et d'optimisme. « Jeune comme vous l'êtes, vouloir renoncer à la vie. A mon âge vous vous y accrocherez. » Il lui insuffle le sens de la lutte et lui loue les vertus du « carpe diem » : « Vivez pour l'instant ». Elle doit vaincre ses peurs pour goûter au bonheur de l'existence et parce qu'elle possède suivant l'expression naïve de Calvero le plus beaux des jouets : « la pensée ». Cette séquence 15 donne fondamentalement le rythme à la première partie du film où Calvero allie à ses talents de pitre, pour guérir la belle, la gravité de l'artiste vieilli et conscient de son art. La musique n'est introduite qu'à la fin au moment où il reçoit un télégramme du directeur de théâtre. Serait-ce pour Calvero une renaissance ? « Je rêve beaucoup de théâtre ces temps-ci ; je reprends tous mes vieux numéros », avait-il dit au début de cette séquence. Le songe deviendrait-il finalement réalité ?

Séquences 16 et 17 Non étudiées

Séquences 18,19,20,21,22,23 Elles font déjà l'objet d'une analyse poussée.

Séquence 24 : Intimité, veillée au coin du feu

⋮→ C'est la première fois où Terry est filmée en plan moyen, en chemise de nuit, debout aux côtés de Calvero qui l'incite à marcher. Sur la musique il s'ingénie à la faire danser avec lui, comme s'il concrétisait le rêve du duo avec elle de la séquence 14. La scène est quasiment muette et c'est la gaieté communicative du vieil homme qui déclenche les rires de la jeune fille. Pour la première fois, elle revit vraiment. Un fondu enchaîné poursuit le duo dansé sur la même musique mais, cette fois, Terry est habillée. « Come on » lui lance à maintes reprises Calvero pour soutenir son effort de déplacement. La grande affiche du clown dans la profondeur de champ cautionne cette pantomime énergique. La technique du fondu enchaîné réitérée une troisième fois est une manière de donner à voir au spectateur le temps qui passe et de mettre en évidence les progrès de Terry sans qu'il ait besoin de commenter. La dernière prise la montre capable d'autonomie puisqu'elle quitte son fauteuil pour servir le thé à Calvero. Mais cette fin de séquence dit plus. Le couple est désormais constitué dans l'intimité de l'appartement. Une sorte de complicité et de tendresse s'est tissée entre eux et le spectateur perçoit cette relation particulière qui noue ces deux êtres. Le vieux clown explique qu'elle l'a sensiblement transformé : il ne boit plus et il croit à nouveau aux possibilités de son art. Nous pouvons même avancer qu'il y a là une amorce de l'inversion des rôles, présente dans la séquence 29. Terry commence à inscrire dans son corps sa renaissance.

Séquence 25 Non étudiée.

>>>

Séquence 26 : Echec de Calvero au Middlesex

⋮→ Même si celle-ci est incluse dans l'analyse concernant l'interrogation sur l'art de Chaplin, nous tenons à l'examiner pour elle-même. Une ellipse temporelle est réalisée entre le moment où Calvero reçoit le contrat avec le théâtre (séquence 25) et son numéro sur scène, d'autant qu'il cache à Terry le jour où il doit jouer. Celle-ci est concrétisée par un simple fondu à la fermeture auquel succède un simple fondu à l'ouverture. Le premier plan est un gros plan sur la couverture du programme que l'on ouvre. Celui-ci fonctionne comme un effet de rideau dès le deuxième plan puisque le spectateur, que l'on devine le tenir devant lui, l'abaisse. Alors apparaît en plan moyen, en légère contre plongée, Calvero, coiffé d'un canotier et vêtu d'un costume sombre avec gilet rayé. La musique qui s'était fait entendre dès le procédé de fondu continue sur le même tempo enjoué voire gaillard. Calvero chante le « chant de la sardine » en exécutant une pantomime enlevée. Ce troisième plan est un plan fixe, filmé frontalement c'est-à-dire du point de vue du spectateur.

⋮→ Cette séquence est remarquable dans l'économie du film. D'une part, nous pouvons dire qu'elle a été annoncée quasiment dans son échec par la séquence 16 (entrevue de Calvero avec le directeur du Middlesex qui lui signifiait ouvertement son déclin et lui avouait que le contrat était le fruit de ses relations amicales.) D'autre part, elle est dans le prolongement de la séquence 9 bis (Calvero se rêvant dans son vieux numéro de dresseur de puces et subissant un bide fracassant, mais il ne s'agissait encore que de songe...) Ici, il supporte une situation réelle. Or, bien que vêtu de la même manière que dans la séquence 14 où il jouissait en rêve du succès en duo avec Terry la ballerine, il fait l'épreuve du détournement du public et de son incapacité à faire désormais rire.

⋮→ Douze plans se succèdent ainsi en champ / contrechamp où nous assistons, tantôt à des plans

rapprochés sur des spectateurs assoupis ou franchement endormis, sur d'autres riant et discutant en aparté, tantôt à la désertion de la salle. Ceux qui concernent le clown montrent sa prise de conscience progressive devant l'échec. D'ailleurs la musique cesse pour faire place à la parole de l'artiste et à l'invective d'un spectateur las du spectacle. L'écriture cinématographique de Chaplin met donc particulièrement en lumière le déclin de Calvero, sans qu'il soit besoin de recourir au commentaire.

→ Il est aussi remarquable que cette séquence se situe presque à mi film et prépare le transfert qui va s'opérer à la séquence 29 sur la personne de Terry qui va prendre le relais de l'artiste, comme si l'épuisement physique et créatif de Calvero était le sacrifice nécessaire pour que naisse une nouvelle étoile.

Séquence 27 : Le démaquillage, l'épreuve de vérité

→ Ce fut certainement la séquence du film la plus commentée par la critique. Calvero revient dans sa loge où deux acteurs finissent de se rhabiller avant de s'en aller. D'abord cadré en plan américain au premier plan, il se déshabille. Il s'assoit face à son miroir et un plan rapproché cadre sa détresse tandis qu'il quitte sa perruque et arrache sa fine moustache. La scène est totalement silencieuse ce qui ajoute au tragique de la situation. C'est l'expression du visage, le regard vide et perdu, filmés en gros plan qui rendent compte de la déréliction de l'artiste. Le visage démaquillé, sans artifices, mis à nu est un dévoilement de l'âme et une approche terrible de la vérité. Calvero est un clown fini. Et Chaplin fait sans doute ici le deuil de Charlot comme il ne l'avait jamais fait, c'est-à-dire, publiquement, sous les « sunlight ». La suppression de la moustache est, à cet égard, significative, puisque celle-ci faisait partie intégrante de l'accoutrement de Charlot. Il y a dans ce visage tendu vers l'objectif, dans cette absence à soi qui est en fait terrible présence à sa conscience, dans la solitude de la loge désertée, dans ce terrible silence des « limelight » éteints, la douloureuse inscription de la première mort de Calvero. Nous pouvons avancer que la séquence 27, située judicieusement à la fin de la première partie du film est un avertissement de ce que sera la séquence 59 : la mort effective de l'artiste. En somme il meurt deux fois. La première est symbolique puisqu'il meurt à son art. Or cette mort est essentielle puisque son métier de comique est ce qui le fait vivre existentiellement. A quoi bon vivre alors sans l'art ? La seconde est obligée : la mort physique vient sauver définitivement du néant artistique. Elle est aussi sacrificielle parce qu'elle offre définitivement la liberté à Terry.

Séquence 28 Non étudiée.

Séquence 29

→ La musique accompagne l'entrée de Calvero dans son appartement où l'attend Terry qui ne s'est pas couchée. Le champ / contrechamp dévoile tour à tour une jeune fille gaie et un vieil homme abattu, accoudé péniblement à la table.

→ C'est au tour de Calvero de faire de douloureuses confidences. Une seconde épreuve de vérité succède à celle devant le miroir ; il s'agit de se mettre à nu devant autrui. « C'était ce soir » ; « Le public est sorti » ; « La première fois depuis mes débuts » ; « La boucle est bouclée » ; « Je n'étais pas drôle » ; « Inutile, je suis fini, lessivé ». Pour la première fois Calvero s'effondre sur la table, la tête enfouie dans ses bras et pleure. Cette faiblesse exposée est poignante parce qu'elle dit la finitude, l'impuissance, l'inéluctable.

→ C'est à ce moment précis que s'opère le transfert. Terry a récupéré l'énergie qui a fui le vieillard. Elle tient d'abord un discours énergique, filmée en plan taille dans son fauteuil, près de la cheminée. Mais animée par les convictions qui lui ont été transmises, une ardeur nouvelle s'empare d'elle : «

C'est maintenant qu'il faut lutter ». Alors le spectateur la voit se lever brusquement. Elle se regarde et découvre avec stupeur qu'elle marche. Elle exulte : « Calvero, je marche ! » Cadrée en plan américain, seule dans le champ de la caméra, la prise de vue s'attarde sur cet immense bonheur. Le visage est lumineux, le verbe haut réitère les paroles miraculeuses et dans la profondeur de champ, nous découvrons la photographie de l'artiste Chaplin jeune. Une musique triomphale en crescendo accompagne cette montée du lyrisme. Cette séquence témoigne de la nécessité du « passeur » en matière d'art. Terry est le miroir inversé de Calvero déclinant. Gisante jusque là, elle sera désormais cette femme debout à la conquête de son art. Calvero assume alors la trajectoire inverse, s'acheminant insensiblement vers la posture du gisant de la séquence 59.

Séquence 30 Non étudiée.

↳ Celle-ci se clôt par une fermeture au noir et achève la première partie du film. Nous pouvons dire qu'elle met un terme à ce qui pouvait avoir l'apparence d'une vie de couple. C'est désormais la vie d'artiste de Terry qui importera.

Six mois plus tard à l'Empire Theatre

Séquence 31 Déjà étudiée.

Séquence 32 : Calvero ivre et les musiciens des rues

- ↳ Dans la séquence précédente, Terry vient d'apprendre par la bouche même de Bodalink que le rôle du clown, dans le prochain ballet, est dévolu à Calvero. C'est donc avec joie qu'elle rentre chez elle.
- ↳ Le fondu enchaîné découvre au spectateur l'intérieur de l'appartement où Calvero joue du violon en compagnie du trio des musiciens que nous avons découvert dans les rêves du clown. Déjà nous pouvons comprendre que les songes étaient porteurs de sa vie actuelle, errante, faite d'expédients puisque le théâtre ne l'engageait plus. En somme, quand il sauve la jeune fille, il est fini sans avoir encore osé vraiment se l'avouer et il lui aura fallu l'épreuve douloureuse du Middlesex (séquence 26) pour enfin accepter son sort d'acteur comique déchu.
- ↳ Cette prise de conscience, cette lucidité le renvoient à l'espace de la rue. La séquence s'ouvre donc sur la musique du quatuor qui a passé la soirée à jouer et à boire. Un montage alterné permet de voir l'arrivée de la jeune fille. Alors qu'elle pénètre dans l'appartement par la porte du fond et dans la profondeur de champ, les musiciens ne l'entendent ni ne la voient trop préoccupés qu'ils sont à jouer. Un plan taille sur Terry puis un passage en focalisation interne nous conduisent à percevoir la scène par son regard. Nous fixons alors Calvero au violon, cadré de dos en plan taille. Il ne s'est encore aperçu de rien. Lorsqu'il se retourne face à la caméra, il demande l'arrêt de la musique, fait faire silence. Ce sont les yeux de Terry qui saisissent son ivresse et sa gêne. « Bière, Bach et Beethoven au programme » dit-il.
- ↳ Ce qui importe ici, une fois Mme Alsop et les musiciens sortis, c'est cette vision d'un Calvero déprimé qui s'affaisse dans un fauteuil. On le sent taraudé par son déclin d'artiste du burlesque, amer et désabusé. « Je suis un humoriste à la retraite ». Malgré la gentillesse de Terry et son nouvel engagement à l'Empire, nous sommes au fond déjà convaincus que les jeux sont faits et qu'il en a une conscience aiguë. Ce dernier contrat ne changera rien à cette sensation d'un destin qui s'achève d'où cet appel de la solitude et de la retraite. Autant, dans la première partie, le spectateur mesurait combien tout était encore possible pour la ballerine, autant ici il ressent une empathie profonde pour

ce destin qui s'étirole. Les postures de Calvero ont également changé : l'homme vif d'autrefois, toujours debout et en dépense s'est mué en homme apathique, affaîssé, économe dans ses déplacements. Cette séquence s'achève sur la perception d'un homme qui s'abandonne aux soins d'autrui et qui a cessé la lutte.

Séquences 33,34,35,36,37,38,39 Celles-ci ont fait l'objet d'un commentaire poussé.

>>>

Séquences 40 et 41 : Calvero dans le hall et le retour de Terry Nous les avons analysées dans la partie consacrée à l'effraction.

Séquence 42 : Terry veut épouser Calvero

↳ Elle mérite que nous nous y arrêtions parce qu'elle est la dernière du film consacrée à l'intimité de la jeune fille et du vieil homme. Plus jamais, par la suite, Calvero et Terry ne seront réunis dans cet appartement. Nous sommes le matin : il est assis dans un fauteuil et lit le journal après le succès de Terry à l'Empire ; elle, debout, sert le petit déjeuner. Il lui fait lecture des éloges à son sujet : « Thérèse virevoltait avec une sûreté radieuse. Elle était légère, aérienne, efflorescente, une Diane filant des écheveaux de beauté. » Or, une certaine tristesse se dégage de l'un et de l'autre. Calvero se lève et vient à côté de Terry, face à la caméra, en plan américain. Une certaine tension se fait sentir dans ce silence qui les entoure. Elle se précipite alors dans ses bras et pleure. Suit une déclaration d'amour magnifique. « Calvero, marions-nous, vite ! » et elle lui fait l'éloge du bonheur dans la paix et la solitude, loin du monde. Il y a dans cet élan juvénile des accents touchants et sincères qui ébranlent Calvero. Comment ne pas songer, à cet instant-là à la propre histoire de Chaplin et d'Oona ? Est-ce alors un hommage discret qu'il rend ici à la femme de sa vie ? Elle se tient au premier plan tandis qu'il se retire dans la profondeur de champ, accoudé au manteau de la cheminée. S'engage alors une discussion grave autour de l'amour. Terry : « Je vous aime. » Calvero : « De l'amour perdu pour un vieillard. » Terry : « L'amour n'est jamais perdu. » Calvero est alors cadré en plan poitrine, seul. Il refuse que pour lui Terry se ferme au monde « Vous méritez mieux ! ». Il veut s'en aller, abandonner la partie « Laissez-moi partir ! ». Le contrechamp en gros plan sur le visage de la jeune fille est révélateur de son désarroi et de sa panique devant une telle affirmation. Or, ce qui frappe, c'est ce sursaut d'énergie soudain de Calvero. Il semble que là Chaplin ait concentré toutes ses hargnes au moment où lui-même se pose la question d'abandonner les Etats-Unis, lassé de tout ce qui se trame contre lui. Le clown déchu se fait le porte-parole d'un acteur et d'un réalisateur amers devant la méchanceté et la bêtise du monde. « Si j'avais la force de partir ! Je reste là à me tourmenter. Nous avons tort ! ». « Pour mes dernières années, il me faut la vérité ! C'est tout ce qui me reste, c'est tout ce que je veux. Et peut-être un peu de dignité. » Dans le peu d'espace qu'occupe cette revendication que Calvero comme Chaplin mettront à exécution tant elle est une nécessité intérieure et la seule façon pour le réalisateur de trouver la paix et se protéger, le personnage renoue avec la dépense charlotienne des courts métrages. Il est cadré en plan taille et un travelling latéral ne cesse de suivre ses déplacements du fauteuil à la fenêtre. On comprend alors le mouvement de panique de la ballerine car les mots du vieil homme sonnent juste.

↳ Alors qu'elle lui clame son amour : « Si vous partez, je me tue » ; « Je ne peux pas vivre sans vous, je vous aime », Calvero qui s'est rassis dans le fauteuil lui rappelle qu'elle aime Neville, le jeune homme de la papeterie et il réitère la projection du destin qu'il lui avait tracée à entre la séquence 18 et la séquence 23. Le regard de Calvero est déjà lointain et lentement ils prononcent les mots de la sagesse, ceux qui font figure de prémonition : « Vous allez bien ensemble ». Pourtant

la fermeture au noir intervient sur les dernières paroles de Terry. La simplicité du propos et l'imploration émue troublent le spectateur. Nous ressentons à la fois sa sincérité et son impuissance comme si une ligne tragique se dessinait déjà, interdisant à ce couple, qui a vécu jusque là la tendresse sous nos yeux, la réalisation du désir. « S'il vous plaît, vous devez me croire. » C'est certainement avec la séquence 58 la plus belle scène d'amour de Limelight.

Séquences 43,44 Non étudiées.

Séquence 45 : Calvero s'est enfui

⋮→ *Nous voulons mettre en évidence, d'une part la manière dont Chaplin crée la tension émotive chez le spectateur en filmant le vide, d'autre part le lien fort qui unit cette séquence à la 42.*

⋮→ *D'abord nous avons partagé le choc psychologique de Calvero dans la séquence 44 où il apprend de la bouche de son ami artiste Griffin qu'il va être remplacé. Une forte ellipse des réactions ou des actions de Calvero est marquée puisqu'un montage cut (assez rares dans le film) nous projette en gros plan sur les six heures de la pendule de l'appartement. Un travelling arrière et un panoramique circulaire nous dévoile la nudité de l'appartement désert tandis qu'une musique souligne le vide. Le violon a disparu, les partitions aussi, toutes les affiches et les photographies de Calvero ont été ôtées. Le vieux clown triste a fait disparaître tout ce qui l'inscrivait et qui témoignait de son passé glorieux. Ce filmage destiné au seul usage du spectateur crée les conditions propices de tension avant l'arrivée de Terry. Calvero a disparu en gommant les traces de son existence, rejeté sans doute à sa déréliction.*

⋮→ *Chaplin nous a astucieusement placés à l'intérieur de ce lieu vide, là même où fait irruption Terry, face à la caméra. Cadrée en plan moyen dans l'encadrement de la porte d'entrée, elle balaie l'espace d'un regard circulaire qui nous renvoie à notre propre regard dans le plan précédent. D'emblée nous pouvons saisir son angoisse, accrue par la découverte de la lettre sur la table. Brisée par l'émotion, elle se précipite dans l'escalier en appelant madame Alsop. Le raccord dans le mouvement la suit dévalant, en larmes, les marches. Nous comprenons d'autant mieux son désarroi que cette séquence se greffe sur la séquence 42 où elle avait clamé son amour à Calvero. Il y a là un désespoir passionnel qui a la vérité de la déchirure. La fuite du vieil homme ressemble étrangement à la tentative de suicide de la jeune fille. Quant aux mots de Terry, ils sont poignants car nous les articulons directement sur ceux de la fin de la séquence 42. « Il m'a quittée ! Il est parti ! » Elle se sent trahie dans son amour vrai et dans sa générosité. Aussi la fermeture au noir sur ses paroles et ses pleurs est-elle cruelle et tragique. Chaplin a su créer un malaise qui donne à ce moment-là au film une ligne dramatique jamais atteinte. S'achemine-t-on vers la mort prochaine du clown ?*

Séquence 46 : Triomphe de Terry sur les scènes du monde

⋮→ *Elle est en rupture totale avec la précédente et elle inscrit une ellipse temporelle importante. Combien de temps a-t-il passé ? Nous ne le saurons qu'allusivement à la séquence 47 lorsque Neville avouera à Calvero que Terry a été « très malade » après son départ.*

⋮→ *L'important n'est pas là mais dans le triomphe réitéré de Terry sur toutes les scènes du monde : Paris, Moscou, Rome, Londres. L'ouverture au noir sur un public mondain enthousiaste confirme la réussite de la ballerine et la musique de « deux petits chaussons de satin... » magnifie l'artiste. Cette séquence filmée en plan fixe frontalement, du point de vue du spectateur, en mêlant un fondu enchaîné dans la profondeur de champ sur les lieux symboliques des villes parcourues et un procédé de surimpression où apparaît soit l'orchestre soit le public, permet à Chaplin de tresser espace et temps et de signifier la fulgurance de la carrière de la danseuse étoile. En outre, cela*

occulte la disparition de Calvero et accentue la déchirure spatio - temporelle entre celui-ci et la jeune fille. Cette rupture dans l'enchaînement filmique marque de manière définitive le renversement des destins : Terry est devenue ce que Calvero n'est plus.

↳ Cette séquence également fait momentanément l'économie des sentiments de l'un et de l'autre. On échappe ainsi à leur dépression mutuelle et on est forcé à ne s'en tenir qu'au domaine de l'art. Une certaine catharsis apparaît ici préparant sans doute le dépassement final de la mort du clown, la sublimation de son destin mortel par la pérennité du spectacle de la scène. Terry par ce ballet rappelle l'absence (Calvero n'est pas à ses côtés sur la scène comme il l'avait rêvé à la séquence 14) et à la fois la transcende par ses triomphes.

Séquence 47 : Calvero, musicien des rues

↳ Un fondu à l'ouverture avec la chanson de la sardine en amorce. On ne voit pas encore le chanteur mais deux musiciens de rue (ceux qui sont apparus dans les séquences précédentes) jouant de leur instrument devant un pub sur le trottoir. Un panoramique droite/gauche dévoile Calvero s'accompagnant d'un banjo et chantant. Il est coiffé d'un haut de forme, vêtu d'un habit de clown à gros carreaux. Un plan rapproché le cadre en plan taille : il montre une certaine gaieté et le regard caméra la souligne. Le spectateur renoue avec la vie que cet artiste devait avoir avant la rencontre avec Terry. Il se dégage même un certain bonheur à revivre cette existence de tramp, cette précarité et cette errance qui rappellent tant celles du Charlot d'autrefois. Ou si le clown est triste, il le cache bien ! Et nous éprouvons alors une forte empathie pour cet homme déchu du théâtre qui rejoint, pour leur plaisir, les hommes de la rue. Il y a, à la fois, une grande humilité et une grande dignité à gratifier le passant de sa musique.

↳ Un raccord dans le mouvement permet de le suivre pénétrant dans le pub. Un plan d'ensemble, à l'intérieur, fait découvrir au spectateur, avant l'entrée du clown ; Neville en uniforme, assis à une table. Notre savoir spectral est à ce moment-là supérieur à celui du jeune homme qui ne voit pas Calvero entrer et à celui du musicien qui ne remarque pas le capitaine. Fruit du hasard, la rencontre n'en sera que plus émouvante et perçue sans doute comme un signe du destin, c'est -à- dire comme un lien qui reliait l'histoire abandonnée à la séquence 44.

↳ La scène de reconnaissance mutuelle est amenée par un travelling qui suit Calvero faisant la manche auprès des clients du bar. Chaplin a soigné la lenteur du mouvement et suspendu quelques instants l'échange de regards. L'émotion contenue de part et d'autre témoigne de la force de la rencontre, Neville sachant parfaitement que le vieil homme n'a cessé de hanter le cœur de Terry. S'ensuit un tête-à-tête pudique où inévitablement chacun sait que la ballerine occupe leurs pensées. Ces confidences d'homme à homme où Chaplin utilise le plan rapproché et les champs / contrechamps révèlent, d'une part l'amour sincère que Neville porte à Terry tout en ayant l'honnêteté de dire combien elle a été malade une fois Calvero enfui, d'autre part la conviction de ce dernier. Il avait toujours prédit l'amour des jeunes gens et il le rappelle : « Je savais que ça arriverait. Le temps écrit toujours les meilleures fins. » . Il y a quelque chose d'admirable dans cette acceptation réciproque du destin, dans cette retenue de ces deux hommes confrontés au partage de l'amour. L'amour qui les sépare est en fait une force qui les unit au-delà de l'âge et du temps. En quelque sorte l'arrivée impromptue de Postant est nécessaire pour les ramener à l'appréhension de la réalité.

↳ La fin de la séquence est particulièrement touchante dans la mesure où elle éloigne par deux fois le personnage de Calvero et ce, de sa propre volonté. Il refuse d'abord la proposition d'embauche de Postant : « Le monde est une scène et celle-ci est la plus authentique » (en parlant du monde de la rue). Il choisit donc la condition de musicien des rues, fini les paillettes du music-hall. Ensuite, il demande à Neville de taire leur rencontre à Terry. Il veut la préserver d'un chagrin supplémentaire et

lui permettre d'être libérée de leur histoire et libre désormais de son destin.

↳ Ainsi Calvero, comme le Charlot d'autrefois, choisit-il la solitude volontaire. Comme dans *The Circus* où il offrait la ballerine au funambule, comme dans *City Lights* où il restait sur le trottoir devant la boutique de la petite fleuriste, il confie Terry à l'amour pur de Neville et retourne au monde de la rue, son monde : « C'est le vagabond en moi. »

>>>

Séquence 48 : L'imprévisible rencontre avec Terry

↳ Un fondu enchaîné nous dévoile Terry en gros plan à la fenêtre d'une berline. La rapidité avec laquelle elle se retourne ou manifeste sa surprise, son excitation soudaine et irrépressible (« Arrêtez, faites demi-tour », lance-t-elle au chauffeur.) conduisent le spectateur à saisir l'image qui fait défaut, c'est-à-dire celle de Calvero en contrechamp sur le trottoir. Cette absence confère plus de force et d'impétuosité à l'élan de Terry et crée un effet de suspense. A-t-elle bien vu ? Trouvera-t-elle celui-ci ? Ou l'a-t-elle entrevu pour mieux le perdre ?

↳ Un montage cut offre ensuite un plan d'ensemble de la rue où défilent passants et voitures. Qui filme ? Qui voit ? Nous sommes en position d'attente. Est-ce la vision habituelle que Calvero et ses compagnons les musiciens ont de la rue lorsqu'ils jouent devant le pub ? Par le bord gauche du cadre surgit dans le champ la voiture qui a fait demi-tour et dont descend Terry. Un changement d'axe à 180 degrés place le capot de la berline au premier plan tandis que dans la profondeur de champ la jeune fille marche sur le trottoir et passe devant des musiciens. Le spectateur devine qu'elle peut suivre mais ne voit toujours personne. C'est le raccord dans le mouvement qui va se révéler fort intéressant. Amorcé de dos sur sa marche alors qu'elle franchit le seuil du pub il se poursuit sur celle de Calvero, lui aussi de dos, cadré en plan taille, en direction du bar. Nous sommes quasiment un instant en focalisation interne (dans la perception de Terry) pour nous en détacher aussitôt juste avant la rencontre qui les cadrent tous les deux à la même hauteur et de dos. En effet, à cet instant précis, le savoir spectral est supérieur aux deux personnages. Nous en savons plus que Calvero qui ignore qui le suit et plus que Terry dont nous avons beaucoup appris dans la séquence précédente. Ainsi connaissons-nous leur tension interne et les pensées intimes qui les unissent sans qu'ils le sachent. La rencontre impromptue ne peut être vécue que comme un choc par les deux personnages que le montage nous donne à voir déjà comme un couple reconstitué dans l'image.

↳ C'est Terry qui touche le bras de Calvero. Il se retourne. Cadré de face il offre un visage radieux. Seul l'humour du verbe : « *Cyrano de Bergerac...sans le nez* » masque la joie profonde qu'il éprouve. Un travelling avant suit le couple qui va s'installer dans un angle retiré du pub.

↳ Chaplin donne à voir une très belle scène de retrouvailles qui n'est pas sans rappeler celle finale de *City Lights* ou encore celle de *Monsieur Verdoux*. En effet, les jeunes filles ont réussi et leur élégance en témoigne, que ce soit Terry la danseuse étoile, la belle fleuriste qui tient boutique ou la jeune femme distinguée qui a épousé un riche marchand d'armes. Quant à Calvero en habit de clown, à Charlot en haillons ou à Verdoux sans les atours du dandy d'autrefois, ils sont retournés à la rue, pauvres et errants, seuls et sans amour. Ce rôle de tramp, Calvero l'assume mais nous pouvons dire que Terry est une jeune fille différente. Chaplin a choisi de filmer cet ultime moment intime en multipliant les plans rapprochés sur le couple, les gros plans qui mettent en relief les troubles de l'âme, les contrechamps qui dévoilent pudiquement les souffrances ou rouvrent d'anciennes blessures. « Je vous ai cherché dans tout Londres », lui avoue-t-elle avant d'éclater en sanglots. « Je vous aime encore ». Cette entrevue est pathétique parce que Terry est sincère, aimante, touchante dans cette obstination à convaincre le vieil homme. Et si Calvero ne peut lui rendre cet amour parce qu'il a la certitude qu'« il doit aller son chemin », achever cette vie d'homme solitaire qu'il s'est

choisie, il n'en demeure pas moins bouleversé par cet aveu généreux, cet élan d'un cœur qui se donne encore à lui. « Laissez-moi vivre avec vous. Je ferai tout pour vous rendre heureux. » Calvero pleure : « C'est ce qui me fait mal. Je sais que c'est vrai. »

↳ Chaplin a donné avec *Limelight* et ce, pour la première fois, une vision aboutie du couple « Charlot et la jeune fille » puisqu'il faudra nécessairement la mort finale du clown pour dénouer une crise des sentiments qui se renouent ici, malgré lui. En effet, la présence de Terry lui redonne la force de croire à nouveau en ses capacités d'artiste et le sursaut d'énergie qui l'anime à la fin de cette séquence met en péril son propre destin -il risque de courir à nouveau à l'échec sur le plan artistique- et celui de la ballerine -arrivera-t-elle à aimer Neville ou s'enfermera-t-elle dans cette tendresse qui la lie à son pygmalion ?

Séquence 49 Il y est fait allusion.

Séquences 50, 51, 52 Elles sont largement commentées ailleurs.

Séquence 52 bis : Inquiétude de Terry

↳ Elle est particulièrement intéressante sur le plan de la composition filmique parce qu'elle est une réplique d'une partie de la séquence 36, du moment où Calvero inquiet filait par les coulisses et grimpait dans les cintres pour contempler Terry en train de danser. La jeune fille en tenue de ballerine (tutu blanc et chausson à pointes comme dans la séquence 36) se glisse dans l'ombre des corridors pour venir écouter les numéros de Calvero. Même course dans le couloir, même entrebâillement de la porte, mais cette fois-ci pour entendre si l'artiste a du succès, même visage radieux lorsqu'elle entend les ovations du public. Un plan d'ensemble alterné sur le dresseur de puces témoigne en effet de son triomphe sur scène. A nouveau un plan taille cadre la jeune fille heureuse, puis un raccord dans le mouvement nous la fait suivre du couloir à la loge. Elle s'assoit face au miroir et un gros plan sur son visage enfoui dans ses mains fixe son désespoir : elle pleure. Se tournant face à la caméra elle essuie ses larmes. Cette scène muette, poignante, où on la sent attentive au sort de Calvero, interroge le spectateur sur la profondeur de l'attachement de Terry à ce vieil homme. Emue jusqu'aux larmes elle dévoile à la fois la force de ses sentiments -elle aime absolument, idéalement Calvero- et la fragilité de ce lien. Elle sait, comme le spectateur d'ailleurs, que le succès de l'artiste a plus à voir avec la pitié et la bonté du public que désormais peut-être avec le réel talent. Elle sait aussi qu'elle revit cette union sacrée de la scène certainement pour la dernière fois. Le couple Calvero-Terry n'existe que dans l'espace scénique pour que se transfère une ultime fois l'essence de l'art. Leur union ne peut être sacrée que sur les planches.

Séquences 52 ter, 53, 54, 55, 56, 57 Elles font l'objet d'analyses fouillées.

Séquence 58 : Le couple Calvero / Terry au moment de l'agonie de l'artiste

↳ Dans la séquence précédente, on a extirpé le clown de la grosse caisse et on l'a transporté dans le magasin aux accessoires pour l'étendre sur un divan. C'est un raccord dans le mouvement sur le personnage de la ballerine qui nous fait pénétrer dans cette pièce. La caméra qui les cadre en gros plan crée l'intimité et met en relief la tendresse qui les lie. Elle lui sourit et avec douceur : « Vous vous sentez bien ? » Lui, l'air déjà grave et absent, ne se départit pas de son humour : « Je suis comme le chiendent. Plus on me coupe, plus je repousse. » Un plan en légère plongée isole le couple et, lui, revient à ce qui fut l'essence même de sa vie par cette parole douloureuse « C'était comme ça avant ». Calvero à cet instant n'est pas dupe que sa carrière est finie inéluctablement. Une grande tristesse voile son regard et à partir de ce moment-là le spectateur le perçoit comme

absent, déjà en marge du monde, dans cette frange du seuil d'où l'on ne revient plus.

↳ Un travelling arrière, qui élargit le champ et suspend momentanément la tension, découvre le médecin et Neville. Mais immédiatement un très gros plan sur le visage hagard de Calvero, que souligne un éclairage cru, fixe l'effarement serein devant la mort imminente. Et à l'affirmation dérisoire de Terry « Et ce sera comme ça », Calvero esquisse un rêve tragique qui nous touche profondément parce qu'il est encore plus dérisoire et absurde que la certitude impuissante de la jeune fille. « Nous irons dans le monde entier. J'ai des idées. Vous danserez...je ferai mon numéro. » Ce futur simple est atroce parce que les jeux sont déjà faits et que Calvero sait à ce moment-là que la mort le prend. Son regard dit bien autre chose que les mots...

↳ Il tourne la tête et un raccord sur le regard cadre Neville en plan taille. A nouveau il brosse le tableau romantique des amours du jeune compositeur et de la danseuse : « Il vous dira qu'il vous aime ». Ces propos pour autant réunissent-ils le jeune couple à l'écran ? Les mots du clown suffisent-ils à fabriquer un destin qu'il voudrait heureux pour sa protégée ? La parole bégaie devant la puissance du sentiment. En effet, à cet instant précis, Chaplin rompt ce discours par un gros plan sur le visage de Terry qui prononce ces mots terribles pour Neville : « Ca ne compte pas...C'est vous que j'aime. » Il y a une telle force dans cette affirmation simple et sincère que le spectateur ne peut mettre en doute son amour publiquement avoué. Un contrechamp en gros plan sur le visage grave de Calvero saisit à son tour l'incompréhension et le mystère « Le cœur et l'esprit...quelle énigme ! »

↳ Cette complicité entre ces deux êtres dont l'un va mourir est admirablement rendue par le dernier échange de tendresse filmé en très gros plan. Les deux visages apparaissent pour la dernière fois dans le cadre, elle penchée sur l'homme qu'elle aime « Je reviens vite, mon chéri », l'embrassant, lui le regard évanescent, sentant les affres de la mort proche. La caméra est au plus près des souffles qui s'échangent mais seule Terry manifeste son amour. Alors que s'amorce sur la bande son le thème musical symbole de la ballerine, « deux petits chaussons de satin... », alors que le gros plan fixe son regard qui s'éteint lentement, le clown veut l'accompagner une dernière fois sur scène « Où est-elle ? Je veux la voir danser. ». L'originalité de l'écriture cinématographique de Chaplin est de réaliser dans la séquence qui suit l'extraordinaire échange entre ces deux êtres au-delà de la mort. L'art est bien ici « un anti-destin ».

Séquence 59 : Le transfert et que vive l'art !

↳ La transition entre les deux séquences, qui nécessite un changement de lieu, se fait sur ordre du directeur Postant qui fait installer le divan de Calvero dans les coulisses, obéissant en cela à sa dernière volonté : « Je veux le voir danser ». La musique « Deux petits chaussons de satin... » emplit toute la bande son ; seule la gestuelle des différents personnages en présence permettra de saisir ce qui se passe.

↳ Un travelling avant, de la scène en direction des coulisses, cadre en plan général Calvero étendu sur le divan, entouré de Neville, de Postant et des hommes de plateau. Un long plan fixe suit, écrivant alors le mort de l'artiste, que souligne un gros plan sur le visage que l'on recouvre d'un linceul blanc. Immédiatement un travelling arrière prend le relais, des coulisses en direction de la scène : Terry virevoltant entre en gros plan dans le champ. Ce travail de la caméra est remarquable car, à lui seul il trace dans l'espace théâtral la trajectoire du transfert du clown à la ballerine. C'est comme si le souffle perdu de l'un s'insufflait dans la respiration énergique de l'autre, l'âme de l'un venant enfin habiter l'autre. Un changement d'axe de la caméra, qui filme en plan d'ensemble Terry évoluant au centre du plateau, vient renforcer cette impression d'union sacrée scellée par l'art. Le mariage de Calvero et de Terry a lieu au-delà de la mort, dans cette sphère idéale, purement musicale et chorégraphique, qui consacre la ballerine. Ce sont ses volutes éthérées que fixe une dernière fois la caméra dans un mouvement de travelling arrière, avant la fermeture au noir. -

Limelight s'achève peut-être sur la mort d'un artiste mais surtout sur la pérennité de l'Art. Car, au-delà de la fable de Terry, c'est l'exceptionnelle maîtrise de Chaplin qui séduit. Limelight signe la mort d'un acteur de burlesque que le temps a usé mais révèle plus que jamais le triomphe des Sunlight où excelle Chaplin, le réalisateur.

LE MOT DE LA FIN

↳ Quand point, dans le miroir du comique, l'étrange reflet de la mort de l'artiste, il reste encore au cinéaste l'art de le fixer et à l'homme la contemplation de sa finitude.

>>>

Annexe Copie de la version originale du Memorandum *Limelight*

*Started preparations, construction, rehearsing, wardrobe fittings Novembre 12-13-14-15-16-17, 1951
Opening shot of picture November 19, 1951 Final shot picture January 25, 1952 Number of shooting days 51 Retakes May 5-6-7-8 4 Total 55 days*

Limelight report sheets dated from Nov. 12, 1951 to Dec. 1952 incl. C. C. worked on script prior to this time : see report sheets « Between Pictures » January 1, 1948 to November 10, 1951, inc. During this latter period, C.C. made screen tests, worked on music , recorded songs, had wardrobe fittings ; shooting stills, sets being constructed.

Picture negative used during filming picture 239,481 Sound negative 233,905 Footage of completed picture 12,636 Number of reels 16 Running speed 90 Running time 2h 15 m. (« no » apposé manuscritement au crayon au-dessus des 15 m.) Stills taken 722 Music conducted by Keith Williams Recorded at RCA Received Certificate of Approval # 16080 from Motion Picture Producers of America. Prewievs : Paramount Studio Theatre (C.C. present), aug. 2, 1952 Press : Academy Theatre, Hollywood (C.C present), sept. 18, 1952 Premieres : London, Odeon Leicester Square Theatre, C.C present, oct. 16, 1952 New York, Astor and Trans Lux Theatre, oct. 23, 1952 Paris, Marignan, Marivaux, Normandie et Rex, (C.C. present), oct. 31, 1952 Dramatic composition copyrighted in name Charlie Chaplin, sept. 1950 Screenplay copyrighted in name Charlie Chaplin, oct. 1951 Photoplay copyrighted in name Celebrated films Corporation, oct. 1952

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie consacrée à Charles S. Chaplin a donné lieu, depuis plus d'un demi-siècle, à des travaux considérables. Mais les ouvrages de référence qui fournissent l'essentiel des études sur ce cinéaste sont les suivants :

VIAZZI Glauco, Chaplin e la critica, Bari, Edition Laterna, 1955

LYONS Timothy, Charles Chaplin, a Guide to References and Resources, Boston, G.K. Hall, 1979

ERICKSSON Lennart, Books on/by Chaplin, Vasterås (Suède), 1980 (additifs en 1982 et 1983)

OUVRAGES SUR CHARLES S. CHAPLIN

- ASPLUND Uno, *Chaplin's films*, traduit du suédois par Paul Britten Austin, David & Charles, Newton Abbot, 1973
- AVENARIUS A. Georgij, *Charles Spencer Chaplin*, éd. Goskinoizdat, Moscou, 1960
- BAZIN André- ROHMER Eric, *Charlie Chaplin*, Editions du Cerf, Paris, 1972 ; rééd. collection Ramsay poche cinéma, 1988 (préface de F. Truffaut).
- BERGLUND Bo, *The day the tramp was born*, Revue "Sight and Sound", London, Spring 1989
- BESSON Françoise, *Le lieu nomade dans le cinéma de Charles Chaplin*, Aldus PyrèGraph, Estadens, 2003
- BESSY Maurice et FLOREY Robert, *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*, éd. J. Damase, 1952
- BESSY Maurice, *Charles Chaplin*, Pygmalion, réédition 1984
- BOWMAN William, *Charlie Chaplin, his life and art*, Routledge, London, 1931, rééd. Haskell, New-York, 1974
- BORDAT Francis , *Chaplin cinéaste*, éd. Du Cerf, Paris, 1998
- CHAPLIN Charles Junior, *Charlie Chaplin, mon père*, éd. Gallimard, Paris, 1961
- CHAPLIN Lita Grey (avec Morton COOPER) *My life with Chaplin, an intimate memoir*, Grove Press, 1966
- CHAPLIN Michael, *I couldn't smoke the grass on my father's lawn*, Leslie Frewin, Londres, 1966
- CHION Michel, *Les Lumières de la ville*, éd. Nathan, collection Synopsis numéro 2, Paris, 1989.
- CIARLETTA Nicola, *Da Amleto a Charlot*, Edizioni Filmcritica, Roma, 1954
- COTES Peter et NICKLAUS Telma, *Charlot*, Paris, 1951
- COLLECTIF (sous la direction de Joël MAGNY), *Charlie Chaplin*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1987.
- COMTE Michel, *Charlie Chaplin, album photo*, éd. Steidl, 2003
- COUDERC Jean-Jacques, *Les petits maîtres du burlesque américain 1909-1929*, CNRS, éd. Paris, 2000
- CREUX René, *Monsieur Chaplin*, éd. de Fontainemore, Suisse, 1992
- CRESPO Carlos, *Charlot, padre mio*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996.
- D'ACUNTO Georges, *Dix filmographies du Cinéma Burlesque Américain*, Infos-Ciné, N°spécial, Alicc, Les Pavillons-sous-bois, 2003
- DELAGE Christian, *Chaplin La grande histoire*, Jean-Michel Place, Paris, 1998
- DELL Draycott M., *The Charlie Chaplin Sream Book*, Fleetway, Londres, 1915
- DELLUC Louis, *Charlot*, éd. De Brunhoff, Paris, 1921, repris dans *Ecrits cinématographiques*, éd. Cinémathèque française, Paris, 1985, tome 1.
- DUFAY Laurent, *Charles Chaplin, libéralisme ou liberté ? thèse d'état*, Université de Grenoble
- M. EISENSTEIN Sergueï, *Charlie Chaplin*, Editions Circé, Belfort, 1997 (recueil de textes de 1939, 1941 et 1945. trad. : A. Cabaret).
- EPSTEIN Jerry, *Remembering Charlie, The story of a Friendship*, Bloomsbury Publishing Limited, New York, 1988. éd. française : *Charlie Chaplin, portrait inédit d'un poète vagabond*, Gremese International, Rome, 1994 (trad. - A. Teste Du Baillet).
- EPSTEIN Jerry, *Remember Charlie, A Pictorial Biography*, Doubleday, New York, 1989.
- ERIKSSON Lennart, *Books on/by Chaplin*, Lennart Ericksson, Vasteras, Sweden, 1980 (la meilleure et la plus complète des bibliographies selon David Robinson, biographe de Chaplin)

- FLOREY Robert, *Charles Chaplin*, Paris, éd. Jean Pascal, 1927
- FRANCA José Augusto, *Charles Chaplin le « self-made myth »*, Lisbonne, éd. Inquerito, 1954
- GALANTE Pierre, *Les rois du rire*, éd. Hachette, Paris, 1972
- GEDULD Harry M., *Chapliniana*, volume I, Indiana University Press, USA, 1987.
- GIFFORD Denis et HIGGS Mike, *The Comic Art of Chaplin*, éd. Hawk Books Ltd, London, 1989
- GOLD Michael, *Charlie Chaplin's Parade*, Harcourt, Brace & co, New-York, 1930
- HAINING, *The legend of Charlie Chaplin*, W.H Allen, Londres, 1983 (anthologie d'écrits de et sur Chaplin)
- HEMBUS Joe, *Charlie Chaplin und seine Filme. Eine Dokumentation*, Wilhelm Heyne, Munich, 1972/1973
- HOYT Edwin, *Sir Charlie*, Robert hale, Londres, 1977
- HUFF Théodore, *Charlie Chaplin*, és. H. Schuman, New York, 1951. éd. française : Gallimard, Paris, 1953, 8ème éd. (trad. Pierre Singer).
- JACOBS David, *Chaplin, the movies and Charlie*, Harper & Row, New-York, 1975
- KERR Walter, *The Silent Clowns*, Da Copo Press Inc., New York, 1975
- KING David et WYNDHAM Francis, *Charles Chaplin, My life in Pictures*, Grosset et Dumlap, USA, 1975
- KRÂL Petr, *Les Burlesques ou parade des somnambules*, éd. Stock, Paris, 1986
- LAHUE Kalton et GILL Sam, *Clown princes and court jesters*, éd. A.S Barnes, South Brunswick and New York, 1971
- LAPEYSSONNIE Mariange (l'ouvrage qui suit est publié sous le nom RAMOZZI-DOREAU Mariange), *Charlot au cœur de l'écriture cinématographique de Chaplin - Tome I : le muet*, éd. CEFAL, 232 Pages, ISBN 2-87130-124-7
- LAPEYSSONNIE Mariange (l'ouvrage qui suit est publié sous le nom RAMOZZI-DOREAU Mariange), *Charlot au cœur de l'écriture cinématographique de Chaplin - Tome II : le parlant*, éd. CEFAL, 222 Pages, ISBN 2-87130-125
- LAPEYSSONNIE Mariange (RAMOZZI-DOREAU), *Le supplice de Tantale ou Charlot l'affamé*, éd. Aléas, Lyon, 2006.
- LAPEYSSONNIE Mariange, *Chaplin prend la parole aux mots*, éd. Aléas, Lyon, parution début 2008.
- LEMOINE Philippe et PÉDRON François, *Charlie Chaplin Story ou Charlot l'immortel*, éd. Alain Mathieu, Boulogne, 1978.
- MANVELL Roger, *Chaplin, The Library of world bibliography*, Boston, Toronto, 1974.
- LEPROHON Pierre, *Charlot, ou la naissance d'un mythe*, éd. Corymbe, Paris, 1935
- LEPROHON Pierre, *Charles Chaplin*, Nouvelles éd. Debresse, Paris, 1957 ; éd. définitive, Librairie Séghier, 1988
- LORCEY Jacques, *Sir Charles Chaplin*, Paris, 1978
- LYNN Kenneth S., *Charlie Chaplin and his time*, éd. Simon & Schuster, New York, 1997.
- LYONS Timothy, *Charles Chaplin : a Guide to References and Ressources*, Boston, G.K. Hall, 1979
- McCABE John, *Charlie Chaplin*, New-York, Doubleday and Company Inc. Et Londres, Robson Books Ltd, 1978
- McCAFFREY Donald, *Focus on Chaplin*, Prentice-Hall, New-York, 1971 (anthologie d'écrits de et sur Chaplin)
- McDONALD Gerald, *The Picture history of Charlie Chaplin*, Nostalgia Press, New-York, 1965
- MAGNY Joël, *Chaplin (sous la direction de)*, éd. Les Cahiers du Cinéma, Paris, 1987, rééd. 2003
- MALAND Charles J., *Chaplin and American Culture - The Evolution of a Star Image*, Princeton University Press, 1989.
- MANVEL Roger, *Chaplin*, Hutchinson, Londres, 1975

- MARTIN Marcel, *Charles Chaplin*, Editions Seghers, collection Cinéma d'Aujourd'hui, numéro 43, Paris, 1966.
- MARTIN Marcel, *Charles Chaplin*, éd. Henri Veyrier, Paris, 1989 (rééd. mise à jour et définitive du Charles Chaplin, 1966).
- MAST Gérald, *The Comic Mind*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1973,1979
- MATHIEU Thierry-Georges, éd. Ars Regula, Revue semestrielle, La Réole
- MILTON Joyce, *Tramp, The Life of Charlie Chaplin*, Harper Collins Publisher, New York, 1996.
- MITCHELL Glenn, *The Chaplin encyclopadia*, Londres, Batsford Ltd, 1997
- MITRY Jean, *Charlot ou la fabulation chaplinesque*, éd. Universitaires, Paris, 1957.
- MITRY Jean, *Tout Chaplin*, Editions Seghers, Paris, 1972 ; éd. définitive, revue et corrigée : éd. Atlas, 1987.
- MONTEIL Claudine, *Les amants des temps modernes, Oona et Charlie Chaplin*, éd. 1, Paris, 2001
- NYSENHOLC Adolphe, *L'Âge d'or du comique, Sémiologie de Charlot*, Editions Universitaires, Bruxelles, 1979.
- NYSENHOLC Adolphe, *Charles Chaplin ou la légende des images*, éd. Méridiens Klincksieck, Paris, 1987 (préface de D. Noguez).
- PAYNE Robert, *The Great Charlie*, Londres, éd. Deutsch, 1952
- POULAILLE Henri, *Charles Chaplin*, Paris, éd. Grasset, 1927
- PHILIPPE Claude-Jean, *Le Roman de Charlot*, éd. Fayard, Paris, 1987.
- QUIBLY Isabel, *Early Comedies*, Studio Vista /Dutton Pictureback, London, 1968.
- RAMOND Edouard, *La passion de Charles Chaplin*, Lib, Baudinière, 1927
- RIAMBAU Estève, *Charlie Chaplin*, éd. Catedra, Madrid, 2000
- ROBINSON David, *Chaplin, His Life and Art*, Londres, éd. W. Collins & Sons, London, 1985. Edition française : *Chaplin, sa vie, son art*, éd. Ramsay, Paris, 1987 (traduction : J.-F. Chaix).
- ROBINSON David, *Charlot entre rire et larmes*, éd. Découvertes Gallimard Cinéma, Paris, 1995.
- ROBINSON David, *Chaplin, sa vie, son art*, Paris, éd. Ramsay, 1985, (éd. anglaise avec ajouts et corrections parue chez Penguin Books en 2001) rééd. abrégée 2002
- ROSS Lilian, *Moments with Chaplin*, New-York, New-Jersey, Dodd, Mead and Company, 1978
- SADOUL Georges, *Vie de Charlot, Charles S. Chaplin, ses films et son temps*, éd. P. Herminier/Film Editions Paris ; Bruxelles, Presses de Belgique, 1978.
- Seleccion de FRAGA Jorge, *El arte de Chaplin*, Editorial Arte et Literatura, La Habana, 1989.
- SANCHEZ MILLAN, Alberto, *Chaplin, 1889-1977 (catalogue d'exposition pour le centenaire de la naissance de Chaplin)* Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1990
- SMITH Julian, *Chaplin*, Columbus Books, London, 1984.
- SMOLIK Pierre, *Chaplin après Charlot*, éd. Champion, Paris, 1995.
- SOBEL Raoul et David FRANCIS, *Chaplin, genesis of a clown*, Londres, Quartet Book, 1977
- SOLET Bertrand, *Chaplin*, éd. Duculot, Paris-Gembloux, 1980.
- SULLIVAN Ed, *Chaplin vs Chaplin*, Marvin Miller Entreprises, Los Angeles, 1965
- TYLER Parker, *Chaplin, last of the clowns*, Vanguard Press, New-York, 1947 (rééd. Horizon Press, New-York, 1972)
- VANCE Jeffrey, *Chaplin : genius of the cinema*, Harry N. Abrams Inc, New York, 2003
- VILLEGAS LOPEZ Manuel, *Charles Chaplin, El genio del ciné*, éd. Planeta, Barcelona, 1966
- VON HULM Gerith, *Charlie Chaplin, king of tragedy, an unauthorized biography*, Caxton Printers, Idaho, 1940 (basé sur les informations de Toraichi Kono, valet et secrétaire de Chaplin de 1916 à 1934, apparait dans *Charlot d'évade et Le Cirque*).