

Mon premier film dans mon nouveau studio fut *A Dog's Life (Une vie de chien)*. Il y avait dans le scénario un élément de satire puisque j'établissais un parallèle entre la vie d'un chien et celle d'un vagabond. Ce leitmotiv constituait la structure sur laquelle j'édifiai des gags et des effets burlesques classiques. Je commençais à me préoccuper de la construction de mes comédies et à prendre conscience de leur architecture. Chaque séquence amenait la suivante, et l'ensemble formait un tout.

La première séquence montrait le sauvetage d'un chien qu'on arrachait à un combat avec quelques-uns de ses congénères. Dans la seconde, on sauvait dans une salle de bal une jeune fille qui, elle aussi, menait « une vie de chien ». Il y avait bien d'autres séquences, qui toutes suivaient l'enchaînement logique des événements. Ces comédies burlesques avaient beau être simples et sans recherche, il y entrait beaucoup de réflexion et d'invention. Si un gag nuisait à la logique des faits, si drôle qu'il fût, je ne l'utilisais pas.

Du temps de Keystone, le personnage de Charlot était plus libre, moins tributaire de l'intrigue. Son cerveau ne servait que rarement ; il n'avait recours qu'à ses instincts, qui ne s'occupaient que de l'essentiel : le gîte, le couvert, la chaleur. Mais avec chaque comédie à succès, le personnage de Charlot devenait plus complexe. Le sentiment commençait à filtrer à travers le personnage. Cela posait un problème, car il était quand même limité par les bornes de la comédie burlesque. Cela peut paraître prétentieux, mais le burlesque exige une psychologie plus stricte.

Je trouvai la solution le jour où je conçus Charlot comme une sorte de Pierrot. Dès lors j'étais plus libre dans mon expression et je pouvais plus aisément embellir la comédie de petites touches de sentiment. Mais logiquement il était difficile de trouver une jolie fille s'intéressant à un vagabond. Cela a toujours été le grand problème dans mes films. Dans *La Ruée vers l'or*, l'héroïne commence à s'intéresser à Charlot en lui jouant un tour, ce qui par la suite éveille sa pitié qu'il prend pour de l'amour. La jeune fille des *Lumières de la ville* est aveugle. Dans ce dernier exemple, il lui paraissait romanesque et merveilleux jusqu'au jour où elle eut recouvré la vue.

A mesure que se développait mon habileté à construire une histoire, la liberté de mon comique s'en trouvait restreinte. Comme un admirateur qui préférait mes premiers films Keystone aux plus récents m'écrivit un jour : « En ce temps-là, le public était votre esclave ; aujourd'hui, vous êtes l'esclave du public. »

Même dans ces premières comédies, je m'efforçais de créer une ambiance ; j'y parvenais généralement grâce à la musique. Une vieille chanson intitulée *Mrs Grundy* me fournit l'ambiance de *The Immigrant (L'Emigrant)*. La mélodie était empreinte d'une tendresse nostalgique qui faisait penser à deux malheureux esseulés qui se mariaient par une journée triste et pluvieuse.

L'histoire montre Charlot en route vers l'Amérique. Dans la cale il rencontre une jeune fille et sa mère qui sont aussi pauvres que lui. Lorsqu'ils arrivent à New York, ils se séparent. Il finit par retrouver la jeune fille, mais elle est seule et, comme lui, elle n'a pas réussi. Pendant qu'ils bavardent, elle tire par inadvertance un mouchoir bordé de noir, indiquant ainsi que sa mère est morte. Et, bien sûr, à la fin ils se marient par un jour triste et pluvieux.

De petits airs très simples me donnèrent ainsi l'image d'autres comédies. Dans l'un d'elles, intitulée *Twenty Minutes of Love (Charlot et le chronomètre)*, où les scènes de bagarre et burlesques se succèdent dans un jardin public, avec des policemen et des bonnes d'enfants, je passai d'une séquence à l'autre aux accents de *Too Much Mustard*, un air de danse en vogue en 1914. La chanson *Violetta* m'inspira *Les Lumières de la ville* et *Auld Lang Syne*, *La Ruée vers l'or*.

(...)

Bien sûr, chaque comique en herbe passe par une phase de généralisations philosophiques à propos de la comédie. « L'élément de surprise et de suspense » était une phrase qu'on entendait tous les jours chez Keystone.

Je ne tenterai pas de plonger dans les profondeurs de la psychanalyse pour expliquer le comportement des hommes, qui est aussi inexplicable que la vie elle-même. Plus que la sexualité ou que les aberrations infantiles, je crois que c'est l'atavisme qui est à l'origine de la plupart des

conceptions qui nous guident ; je n'ai pourtant pas eu besoin de lire des livres pour savoir que le grand thème de la vie, c'est la lutte et aussi la souffrance. Instinctivement, toutes mes clowneries s'appuyaient là-dessus. Ma méthode pour organiser l'intrigue d'une comédie était simple : cela consistait à plonger des personnages dans les ennuis et à les en faire sortir.

Mais l'humour est différent et plus subtil. Max Eastman l'a analysé dans son livre *A Sense of Humour*. Il le définit en substance comme provoqué par la douleur prise en riant. Il écrit que l'*Homo sapiens* est masochiste, qu'il savoure la douleur sous de nombreuses formes et que le public aime souffrir par procuration, comme les enfants quand ils jouent aux Indiens : ils adorent se faire abattre à coups de fusil et se tordre ensuite dans les affres de l'agonie.

Je suis d'accord sur tout cela. Mais il s'agit plus d'une analyse du drame que de l'humour, bien que les deux se ressemblent beaucoup. Ma conception à moi de l'humour est quelque peu différente : c'est à mes yeux le subtil décalage qu'on distingue dans ce qui semble être le comportement normal. Autrement dit, l'humour nous permet de voir, à travers ce qui paraît rationnel, l'irrationnel. Il renforce aussi notre instinct de survie et sauvegarde notre santé d'esprit. Grâce à l'humour, nous sommes moins accablés par les vicissitudes de l'existence. Il développe notre sens des proportions et nous révèle que l'absurde rôde toujours derrière une gravité exagérée.

Ainsi, à un enterrement où amis et parents sont réunis dans un pieux silence autour du cercueil du défunt, un retardataire arrive juste au moment où le service va commencer et se précipite à pas de loup vers sa place où l'un des affligés a laissé son chapeau haut de forme. Dans sa hâte, le retardataire s'assied dessus par accident puis, avec une expression solennelle de muette excuse, il le tend complètement écrasé à son propriétaire qui s'en empare avec un agacement non moins muet tout en continuant à suivre le service. Et la gravité de l'instant tourne au ridicule.

(...)

J'étais libre maintenant de réaliser ma première comédie pour les Artistes Associés, et je tenais à surpasser le succès du *Gosse*. Je cherchai pendant des semaines, réfléchissant désespérément, en quête d'une idée. Je ne cessais de me dire : « Ce prochain film doit être une épopée ! Quelque chose de très grand ! » Mais rien ne venait. Et puis, un dimanche matin où je passais le week-end chez les Fairbanks, j'étais assis après le petit déjeuner avec Douglas et nous regardions des vues stéréoscopiques. Il y en avait de l'Alaska et du Klondike ; l'une d'elles montrait le col de Chilkoot, avec une longue file de prospecteurs grim pant ses pentes gelées, tandis qu'une légende imprimée au verso décrivait les dures épreuves qu'ils avaient dû surmonter pour la franchir. C'était un thème magnifique, me dis-je, suffisant pour stimuler mon imagination. Des idées commencèrent aussitôt à se développer dans ma tête, et bien que je n'eusse pas encore d'histoire, une image commença à se préciser.

Dans la création d'une comédie, c'est paradoxal, mais la tragédie stimule le sens du ridicule ; parce que le ridicule, sans doute, est une attitude de défi : il nous faut bien rire en face de notre impuissance devant les forces de la nature... ou bien devenir fou. Je lus un livre sur l'histoire du convoi de Donner qui, en route vers la Californie, s'était trompé de chemin et avait été bloqué par les neiges dans les montagnes de la Sierra Nevada. Sur cent soixante pionniers, dix-huit seulement survécurent, la plupart des autres étant morts de faim et de froid. Certains allèrent même jusqu'au cannibalisme, mangeant leurs morts, d'autres firent rôtir leurs mocassins pour apaiser leur faim. Cette horrible tragédie me donna l'idée d'une des scènes les plus drôles du film. En proie à une faim terrible, je fais bouillir ma chaussure et je la mange, en suçant les clous comme si c'étaient les os d'un délicieux chapon, et en mangeant les lacets comme si c'étaient des spaghetti. Dans ce délire provoqué par la faim, mon compagnon devient convaincu que je suis un poulet et veut me manger.

Pendant six mois, je mis ainsi au point une série de séquences comiques et je commençai à tourner sans scénario, car il me semblait qu'une histoire allait se dégager de tout cela. Bien sûr, je me retrouvai plus d'une fois dans une impasse, et de nombreuses séquences amusantes durent être écartées. Il y avait notamment une scène d'amour au cours de laquelle une femme esquimaude enseigna à Charlot comment on s'embrasse à la mode des Esquimaux, chacun frottant son nez contre

celui de l'autre. Lorsqu'il part en quête d'or, il frotte passionnément son nez contre celui de l'Esquimaude en un tendre adieu. Et, en s'éloignant, il se retourne, pose son doigt sur son nez et envoie un dernier baiser, puis subrepticement s'essuie le doigt sur son pantalon, car il est enrhumé. Mais le rôle de l'Esquimaude fut supprimé car il n'allait pas avec l'histoire plus importante de la danseuse.

Je me mariaï pour la seconde fois durant le tournage de *The Gold Rush (La Ruée vers l'or)*. Comme nous avons deux grands fils que j'aime beaucoup, je ne veux pas entrer dans les détails. Nous restâmes mariés deux ans, et j'essayai de faire de notre union une réussite, mais c'était sans espoir et cela se termina au milieu de beaucoup d'amertume.

La première de *la Ruée vers l'or* eut lieu au Strand Theatre de New York, et j'y assistai. Dès l'instant où le film commença, me montrant contournant gaiement un précipice sans me rendre compte qu'un ours me suit, le public se mit à pousser des acclamations et à applaudir. Au milieu des rires, il y eut ainsi des applaudissements sporadiques jusqu'à la fin du film. Hiram Abrams, le directeur des ventes des Artistes Associés, s'approcha de moi et me serra dans ses bras.

- Charlie, je vous garantis que cela fera au moins six millions de dollars de recette.

Il ne se trompait pas.

Après la première, j'eus une syncope. J'étais descendu au Ritz, et je ne pouvais plus respirer. Je donnai un coup de téléphone frénétique à un ami.

- Je suis en train de mourir, dis-je d'une voix haletante. Appelle mon avocat !

- Ton avocat ! C'est un docteur qu'il te faut, dit-il inquiet.

- Non, non, mon avocat, il faut que je fasse un testament.

Mon ami, au comble de l'inquiétude, appela les deux, mais comme mon avocat se trouvait être en Europe, seul le docteur arriva.

Après un rapide examen, il ne me trouva rien d'autre que les nerfs fatigués.

- C'est la chaleur, dit-il. Quittez New York et allez au bord de l'océan où vous pourrez être au calme et respirer l'air de la mer.

Charles CHAPLIN, *Histoire de ma vie (My Autobiography)*, éd. Robert Laffont, 1964, p. 212-213 / 214 / 303-304