



Genre

Satire historique

Adapté pour les niveaux

À partir de la 5^e

Disciplines concernées

Histoire · Français · Anglais · EMC

Le Dictateur [THE GREAT DICTATOR]

Réalisé pendant la période de grande tension qui mène vers la Seconde Guerre mondiale, **Le Dictateur** est gouverné par l'idée d'une nécessité historique. Urgence d'un engagement, d'une prise de parole, d'une mutation artistique devant la menace nazie.

De tous les films de Chaplin, **Le Dictateur** est celui qui est le plus directement en prise avec les événements de son temps. Spectateur assidu des actualités, plus lucide que nombre de ses contemporains quant à la nature du régime hitlérien, Chaplin conçoit son film comme une arme de contre-propagande. En substituant le personnage de Charlot à la figure caricaturée d'Hitler, et par les ressorts d'un humour inscrit dans la tradition anarchisante du burlesque, il conduit le spectateur à se distancier des procédés de fascination du dictateur. Il révèle les artifices de théâtre du projet nazi pour en dégager la noirceur foncière : brutalité, cynisme, antisémitisme violent. C'est aussi le premier film de Chaplin où Charlot le muet prend la parole et ce faisant, disparaît en tant que personnage, ainsi que l'avait pressenti le réalisateur, très réticent à

adopter les techniques du parlant pour cette raison, et convaincu que la force de son cinéma tenait tout entière dans l'universalité de la pantomime. Tournant le film envers et contre tous – menaces allemandes à la publication du scénario, injonctions à la prudence de producteurs frileux et d'une diplomatie américaine soucieuse d'apaiser le conflit avec l'Allemagne, puis, au contraire, une fois la guerre déclarée, pressions pour mener plus rapidement la réalisation du film à son terme –, Chaplin n'en fera qu'à sa tête et à son rythme, avec l'indépendance d'esprit et le perfectionnisme qui le caractérisent, jusqu'au long discours humaniste final, considéré comme une faute esthétique, critiqué aux USA mais applaudi sous le blitz britannique, discours qu'il écrira seul comme un acte nécessaire d'engagement personnel. ♣



Un film de **Charles Chaplin**
États-Unis · 1940 · 2h04

Un barbier juif blessé lors de la Première Guerre, et amnésique depuis, revient à lui et retourne dans son quartier. Mais les années ont passé, le ghetto est devenu un lieu de réclusion pour les siens, désormais soumis aux violences de la milice du dictateur Hynkel. D'abord protégé par l'officier Schultz qui lui doit la vie, il va se trouver impliqué dans la résistance, jusqu'à prendre la place du dictateur auquel il ressemble trait pour trait...

Producteur : Charles Chaplin
Scénario : Charles Chaplin – Avec Charlie Chaplin (Hynkel/le barbier juif), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napaloni), Reginald Gardiner (Schultz), Billy Gilbert (Herring), Henry Daniell (Dr. Garbitsch)...

Hitler : « un des plus grands acteurs de son temps » (Chaplin)



Différentes poses d'Hitler en situation de discours, septembre 1930.

© German Federal Archives / Heinrich Hoffmann / Creative Commons / Bundesarchiv, Bild 102-10460.

30 janvier 1933 : Hitler est nommé chancelier. Ascension politique fulgurante commencée en juin 1919 quand, chargé de faire de la propagande anticommuniste auprès des soldats, il se découvre un charisme, des talents d'orateur. Il ne cessera d'en amplifier l'impact, de discours en discours, allant jusqu'à prendre des cours de diction et d'art dramatique. Forcée dans les brasseries où se réunissent les groupuscules d'extrême-droite, grandie et fortifiée par les micros et les hauts-parleurs lors de meetings fervents, sa parole se répand par les nouveaux canaux de la radio et des actualités filmées, diffusées au cinéma. L'invention du parlant lui est salutaire, muet il apparaît caricatural et ridicule.

Hitler vient au pouvoir par les voies légales, ainsi qu'il se l'est promis après le putsch manqué de 1923. Admirateur de Mussolini, il a voulu tenter sa propre « Marche sur Rome ». Un échec tout relatif : la médiatisation du procès lui a permis de toucher un large public. Et c'est en détention qu'il va faire ses lectures décisives puis rédiger *Mein Kampf*.

À sa sortie de prison, Hitler reprend en main son parti, le NSDAP. Il s'impose comme chef unique, fonde les jeunesses hitlériennes et les SS, plus fiables que les SA, cette milice de la première heure, trop indisciplinée. À la faveur de circonstances économiques (les restrictions de l'après-guerre, la crise de 1929), politiques (l'instabilité sociale face à une jeune démocratie trop fragile, la nostalgie d'un pouvoir fort, la peur du bolchevisme), historiques (l'humiliation de la défaite, les traumatismes de la Première Guerre), il parvient à toucher une partie des Allemands, insuffisante cependant pour parvenir au pouvoir par leurs suffrages. C'est par la pression et l'intrigue politique qu'il obtient d'être nommé chancelier.

En l'espace d'un an, Hitler conquiert les pleins pouvoirs, met fin aux libertés civiles (suite à l'incendie du Reichstag), persécute ses opposants, supprime les syndicats, retire l'Allemagne de la Société des Nations, décrète la fin de l'autonomie des Länder, programme un autodafé, met en place sa politique de « purification » de la société en imposant la stérilisation

de la population jugée indésirable, crée les premiers camps de concentration, expurge son parti des SA lors de la Nuit des Longs Couteaux. Suivront les lois anti-juives de Nuremberg. Malgré ces mesures, peu de réactions à l'étranger. Une communication habile et soigneusement pensée par le ministre de la propagande Goebbels et le redressement spectaculaire de l'économie allemande y sont pour beaucoup. Il impressionne quand il organise des défilés de jeunes gens galvanisés, marchant la pelle à l'épaule, martiaux et volontaires. Ses méthodes heurtent, mais pour certains, il incarne l'ordre dans un monde menacé par le bolchevisme. Les mesures antisémites nazies ne provoquent guère de réactions. Dans une société américaine inégalitaire, un Henry Ford peut afficher publiquement son antisémitisme et Hitler est élu Homme de l'année par le *Time Magazine*, le 2 janvier 1939. Dans un tel contexte, la lucidité et le courage dont Chaplin fait preuve en dénonçant la nature dictatoriale du régime nazi mais aussi la persécution des Juifs (dans la scène de la pendaison du barbier, qui n'est pas sans rappeler les lynchages aux États-Unis) sont d'autant plus remarquables. Chaplin, haï par les nazis qui le croient juif, mettra un point d'honneur à ne pas le démentir. Ses films sont interdits en Allemagne.

Le 12 novembre 1938, il dépose le premier script au service des copyrights, trois jours après le pogrom de la Nuit de Cristal, deux mois après les accords de Munich où les futurs Alliés, pour éviter la guerre, concèdent à l'Allemagne l'annexion des Sudètes, quelques mois après la mainmise sur l'Autriche.

Le tournage commence le 9 septembre 1939, six jours après la déclaration de guerre qui suit l'invasion de la Pologne. Le film est monté d'avril à juin 1940. Chaplin écrit son « Appel aux Hommes » alors que les troupes allemandes s'apprentent à envahir la Belgique et la France. La réalisation du film, totalement imbriquée dans l'actualité qui précède l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale, est un montage parallèle unique dans l'Histoire.

Chaplin : le parlant pour dénoncer

Quand Chaplin forme le projet du **Dictateur**, il y a bientôt dix ans que le cinéma parlant a supplanté le muet. C'est le dernier film d'une trilogie où le cinéaste opère contre son gré cette mutation artistique. La première séquence des **Lumières de la Ville** (1931) est un manifeste anti-parlant où la parole réduite à l'état de bruit, ridiculisée, est inutile à la compréhension de la situation. À la fin des **Temps Modernes** (1936), Charlot fait entendre sa voix pour la première fois, mais par une chanson dont il a perdu le texte. Le sens y est révélé non par les mots mais par le jeu corporel qui les accompagne (cf. dossier sur **Les Temps modernes**).

Puis **Le Dictateur**, commencé dans la tradition burlesque, où le personnage, à la fin, prend longuement la parole, crevant l'écran, ses yeux dans ceux du spectateur, pour entrer dans l'actualité. Les films suivants ne comporteront plus que quelques réminiscences d'art muet. Le scénario du **Dictateur** a été soigneusement écrit. Autre mutation et non des moindres, l'art de Chaplin s'est épanoui dans le double héritage de la pantomime et de l'improvisation. Celui de la troupe de Fred Karno avec laquelle il a débarqué aux États-Unis en 1910, celui du cinéma burlesque américain de Mack Sennett qui l'a repéré et embauché en 1913. « *Nous n'avons pas de scénario, lui dit Sennett, nous partons d'une idée et nous suivons le déroulement logique des événements jusqu'au moment où on en arrive à une poursuite qui constitue l'essentiel de notre comédie.* »

Le cinéma s'inventait ici dans le jeu et la spontanéité du burlesque, conçu dans l'esprit de la performance et du music-hall. Chaplin y construisait ses films en visionnant les multiples essais tournés, recommençant inlassablement jusqu'à satisfaction, inventant au fur et à mesure du visionnage des rushes. En 1919, en fondant la United Artists avec Mary Pickford, Douglas Fairbanks et David W. Griffith, Charlie Chaplin devient son propre producteur, et acquiert une indépendance et une liberté créatrice qui seront décisives dans la préparation du **Dictateur**. Néanmoins, l'arrivée du parlant et la complexification des techniques l'obligeront à développer un travail

d'écriture beaucoup plus précis en amont du tournage. **Le Dictateur** va se construire à partir d'un solide scénario dont on dira parfois que la structure manque d'unité : la satire politique de Chaplin reste marquée par la culture du gag, unité de base de son art jusqu'au **Dictateur**. Le burlesque, initié par des Français comme Max Linder, était élaboré en série et construit autour de personnages stylisés, caractérisés par un physique clairement identifiable et une attitude donnée par rapport à la vie. Les surréalistes français l'admiraient pour son abstraction lunaire, son esprit de subversion, son sens de l'absurde. Le personnage de Charlot se caractérise par une silhouette pyramidale avec le haut du corps tenu, cintré, et le bas répandu, trop large, fait pour les chutes et la fuite. Sublimé par le noir et blanc très contrasté des pellicules orthochromatiques, cher aux expressionnistes, cette figure quasi abstraite s'efface à la fin du **Dictateur** dans une séquence où les ressources de la pellicule panchromatique sont utilisées à plein : permettant la restitution des nuances fines entre le noir et le blanc, elles dévoilent le réalisme humain des traits, des cheveux blancs. L'homme et acteur Chaplin se dégage de son personnage. L'âge de l'expérimentation sauvage se termine pour le cinéma, il a révélé au monde entier son pouvoir de séduction sur

les masses, les gouvernements s'y intéressent et cherchent à en contrôler l'impact. Hitler et Goebbels s'en emparent intégralement, mettant la main sur la production. Aux États-Unis, à la suite de quelques scandales de mœurs, une censure morale a été mise en place au début des années 30, avec l'appui des producteurs eux-mêmes.

Fin des petits studios, les moyens de production se concentrent peu à peu dans de grands groupes influents dont les acteurs, réalisateurs, scénaristes sont les salariés. C'est la crainte économique de s'aliéner le marché allemand et le souci diplomatique d'éviter la guerre qui conduisent la production et le gouvernement américain à menacer Chaplin de la ruine pour le dissuader de faire son film. Il persiste en engageant sa fortune personnelle, dans « un enthousiasme fanatique », selon les termes du consul britannique venu le rencontrer. Chaplin sera triplement précurseur : en entreprenant une dénonciation du nazisme avant la guerre, en montrant explicitement à l'écran la persécution des Juifs en Allemagne (ainsi que les camps de concentration et l'annonce prémonitoire d'un « gaz toxique qui tuera tout le monde ») et en véritable humaniste, il différencie fondamentalement le nazi de l'Allemand (à travers le personnage du commandant Schultz).

1913. Publicité pour la tournée de Chaplin aux États-Unis avec la troupe de Fred Karno. © Wikimedia Commons

The Impress WHERE EVERYBODY GOES

Three Shows Daily, 3, 8 and 9.30 p.m.—Mats. 10 to 25c. Evgs. 10 to 35c

CHAS. CHAPLIN	THEY'RE BACK AGAIN AFTER MAKING MILLIONS LAUGH	CHAS. CHAPLIN
	KARNO'S LONDON COMEDIANS	
As He Is	With CHARLES CHAPLIN and a company of fourteen, in "A NIGHT IN A LONDON CLUB"	As "Archibald"
The Noted Character Comedian	Musical Comedy's Cleverest Pair	Remarkable Human Salamanders
Geo. F. Hall	Brierre & King	The Nagyfy's

Pistes pédagogiques

Le personnage de Charlot et la construction du film

- Mesurer la transformation du personnage au cours du film : du personnage burlesque traditionnel dans la première séquence (la Première Guerre mondiale) à la scène finale.
- Observer pour cela la construction du film, repérer les moments graves, comment ils s'articulent aux éléments comiques.
- Comprendre comment la construction de la narration rend la substitution finale possible et nécessaire.
- Montrer un extrait des **Temps modernes** (la scène des boulons), puis un extrait de **Monsieur Verdoux** (l'ouverture du film et le procès final) pour constater l'évolution du personnage chaplinesque.
- Faire le lien avec le parcours de Chaplin, entre individualisme et engagement.

Le film et son actualité

- Repérer les événements historiques

auxquels il est fait allusion, notamment dans les séquences avec Napoloni. Identifier les intuitions de Chaplin (l'invention du gaz toxique).

- La propagande hitlérienne vue par Chaplin : l'art de la mise en scène exposé par Garbitsch à **1:29:44** et comment sa mise en échec par Napoloni la déconstruit.
- Visionner des vidéos d'archives, discours de Hitler et de Mussolini, pour constater le travail de mime effectué. En quoi la caricature peut être une arme contre une dictature ?
- Faire un travail de recherche au sujet des noms, tous significatifs (Herring : contraction de Hermann Goehring et signifiant « hareng » en anglais, Garbitsch / *Garbage* [ordures])
- Établir une chronologie parallèle entre les étapes de la réalisation du film et la succession des événements historiques.

La représentation du pouvoir

- Comparer les espaces du palais et du ghetto : profondeur de champ dans le ghetto contre aplatissement de la

perspective dans le palais, réalisme et artifice. Le rapport aux femmes. La hiérarchie du palais et celle du ghetto.

La circulation dans ces espaces.

- La rivalité entre les deux dictateurs : l'immaturité des personnages en charge du pouvoir, et la présence de personnages d'influence à leur côté.
- La manipulation de la communication. L'importance et le rôle des nouvelles techniques de communication dans la galvanisation des foules.

Du muet au parlant : jeux de langue

- Visionner la séquence d'ouverture des **Lumières de la Ville** et la chanson finale des **Temps modernes**.
- Repérer dans **Le Dictateur** les passages où le langage est traité comme un bruit, comment, pourtant, il fait sens.
- Inversement, repérer les bruits éloquents, la part du corps dans la communication.
- Étudier le langage du corps chez les orateurs.

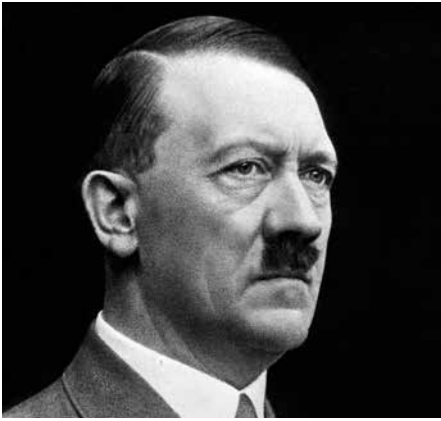
ASPECTS DU FILM

L'Histoire à l'heure des nouvelles techniques de communication

En 1938, le philosophe Walter Benjamin publie *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* où il constate l'impact des nouvelles techniques de communication sur les processus de création, considérant qu'elles favorisent trois types de personnes : les champions sportifs, les artistes et les hommes politiques. On peut en effet s'interroger sur l'émergence concomitante de ces médias et des mouvements totalitaires du siècle. Micros et hauts-parleurs autorisent la résonance d'un discours politique dans de grands effets de foule, la radio diffuse quotidiennement la parole politique dans les foyers, les actualités diffusées au cinéma drainent un public toujours plus nombreux. Ces trois nouvelles techniques sont présentes dans le film. Gros plan sur la radio qui remplit d'espoir ou de terreur les personnages du ghetto. Les per-

sonnages y sont suspendus : « *Vous avez entendu ?* ». La scène du haut-parleur **[1:01:00]** figure comme par métaphore la possession physique des corps par la voix du dictateur, son omniprésence, omnipotence sonore. Enfin, Garbitsch explique à Hynkel l'importance des effets de plongée, de contre-plongée, de la position et du déplacement des personnages dans l'espace. Chaplin souligne que la politique est une mise en scène. Raconter une fiction par le cinéma, c'est manipuler les sens pour générer de l'émotion et fabriquer une illusion. C'est ce que font Hitler et Goebbels dans la fabrication des actualités allemandes, soigneusement scénarisées, qui élaborent semaine après semaine un récit national auquel désormais nul ne peut échapper. Chaplin, en maître de ces techniques, provoque en duel Hitler sur son terrain.





Chaplin et ses alter ego face à Hitler et son image

Le burlesque à l'épreuve de la terreur |

Le rire burlesque naît de l'inadaptation fondamentale d'un personnage au monde dans lequel il vit et de son effort constant et inopérant pour y remédier. Il déploie pour cela une grande créativité de solutions qui créent de nouveaux problèmes jusqu'à la catastrophe finale ou la fuite. Il ne saisit pas le sens du monde, nous en révèle la part d'absurdité. Ici le monde porte la responsabilité entière du décalage. N'ayant pu intégrer le changement opéré par Hynkel à cause de son amnésie, le barbier se comporte comme dans l'ancien monde : attendre de la police qu'elle s'en prenne aux voleurs, se défendre contre les agressions, refuser d'obéir aux ordres inacceptables. Le traitement burlesque de faits aussi graves crée des ruptures de ton permanentes. On passe du rire à l'effroi et de l'effroi au rire, sans que l'un de ces deux aspects en soit altéré. La scène du haut-parleur est emblématique de ce point de vue : elle commence comme une bluette (Hannah et le barbier s'apprêtent à sortir ensemble sous le regard bienveillant de leurs voisins) brutalement interrompue par la voix tonitruante de Hynkel qui tétanise les personnages et vide les rues en un instant. C'est la fuite, mais une fuite hilarante à cause de l'adhésion entre la voix de Hynkel et le corps du barbier, tout à coup organiquement liés. En quelques secondes on passe ainsi d'un effroi (d'autant plus fort qu'il surgit dans un moment de candeur), à un rire libérateur. Le mouvement naturel qui porte les êtres vers le bonheur est celui de la lenteur : dans le ghetto quand celui-ci

est en paix, ou bien dans le giron d'une nature idéalisée en Österlich. La pression de la dictature sur la personne s'exprime par le fait de forcer son rythme, en l'enfermant, en la faisant marcher au pas. Contrairement au corps de Charlot, libre et vibrant au monde qui l'entoure, agité par son élan vital et sa grâce seuls, celui de Hynkel, mécanisé à outrance par la volonté, s'exaspère du moindre obstacle. Et le scénario multiplie les grains de sable burlesques dans les rouages de sa marche fanatique.

« **Criminels et artistes sont jumeaux, l'un pouvant être la face inversée de l'autre** » (Chaplin) | Dans les premiers films où il apparaît, Charlot est violent et impulsif, guidé par ses pulsions primitives. Peu à peu une sentimentalité émerge et s'impose, mais le personnage supportera toujours cette contradiction. Tour à tour élégant et trivial, égoïste et généreux, il touche par sa complexité un public innombrable.

Dans les années 30, Chaplin est l'homme le plus connu et le plus aimé de la planète, Hitler, le plus craint. Les deux fascinent. Chaplin s'interroge alors sur le charisme, la capacité de certains individus à séduire les masses. Nombre d'observateurs ont remarqué que la moustache d'Hitler ressemblait à la sienne et Chaplin croit dans la contingence des destins, dans la possibilité toujours ouverte pour chacun, de passer du « mauvais » côté, selon les circonstances. Hitler est né quatre jours après lui, il est aussi célèbre que lui, adulé par les foules, marginal comme il l'a été, comme lui meneur de foules, grand

artificier des émotions. Tous deux sont définis par une apparence stéréotypée, une gestuelle, fabriqués par un art de la scène, construits dans l'interaction avec un public. Chaplin aurait-il pu être Hitler ? « *C'est un fou, je suis un comique. Dire que ça aurait pu être le contraire.* » Au-delà de la caricature, Chaplin incarne Hitler pour en posséder le masque, en détourner la parole dans ce que Bazin appellera un « cambriolage ontologique ». On est surpris dans le film suivant, réalisé dans l'immédiate après-guerre, de reconnaître en **Monsieur Verdoux**, tueur en série, à la fois Hynkel et Charlot, comme si par capillarité ces deux personnages s'étaient mutuellement possédés pour n'en faire plus qu'un : une créature issue d'une société meurtrière, lui renvoyant la responsabilité de ses actes.

Les femmes | Beau portrait de femme que ce personnage d'Hannah. Chaplin lui a donné le nom de sa mère, à qui il dédie le discours final. Personnage interprété par Paulette Goddard, sa compagne dans la vie et son alter ego féminin dans **Les Temps modernes**, elle incarne au plus haut les valeurs du film : vitalité, courage, capacité à agir, ainsi qu'un idéalisme tempéré par l'humanité et le bon sens. Encore un élément de contraste entre le monde du ghetto, régi par un ordre bienveillant, quoique paternaliste, et celui du palais, où s'exerce sur les femmes une domination brutale : séduction agressive ou instrumentalisation, quand il ne s'agit pas d'oubli pur et simple dans le cas de Mme Napoloni.



STRUCTURE DU FILM

La scène qui précède le discours final

Le film s'ouvre et se ferme non sur le personnage du dictateur en titre, mais sur celui du barbier juif. Ce barbier du début du film, on l'a reconnu, c'est Charlot. La suite de gags de la première séquence s'inscrit dans la continuité de **Charlot Soldat** (*Shoulder Arms*), tourné en 1918, où Charlot poilu, après une difficile adaptation, devient un héros en capturant le Kaiser. L'orateur final de « L'Appel aux Hommes », c'est Chaplin s'adressant à ses contemporains, ayant endossé la figure d'un Hitler qu'il a précédemment dévitalisée, réduite à son

jeu d'acteur, son décorum. Entrant dans la marionnette qu'il a vidée de sa substance, il la fait vibrer de sa propre voix. Le parcours du barbier sur le chemin de cette métamorphose ne se fait pas en ligne droite. C'est une alternance de mouvements de courage et de fuite, de bravades et d'esquives. « *Le sage en hésitant tourne autour du tombeau.* » (Brassens). Le barbier n'est pas courageux. Les circonstances seules le contraignent à l'héroïsme.

Dans la scène qui précède le discours final, le barbier marche aux côtés de

Schultz. Il a mal aux pieds. Ces chaussures sont donc trop étroites. Ce ne sont plus celles de Charlot, qui sont amples. Quand ils croisent la patrouille, il demande à plusieurs reprises à Schultz s'il faut fuir. Pourquoi ? Parce que Charlot, par un réflexe pavlovien, fuit toujours quand il aperçoit un uniforme. Mais Schultz le lui interdit. Pas d'échappée cette fois pour Charlot. Et quand il monte les escaliers qui conduisent à la tribune où il va devoir parler, le martèlement des percussions évoque une montée au gibet ou au sacrifice.

SÉQUENCE-CLÉ

Le discours de Hynkel

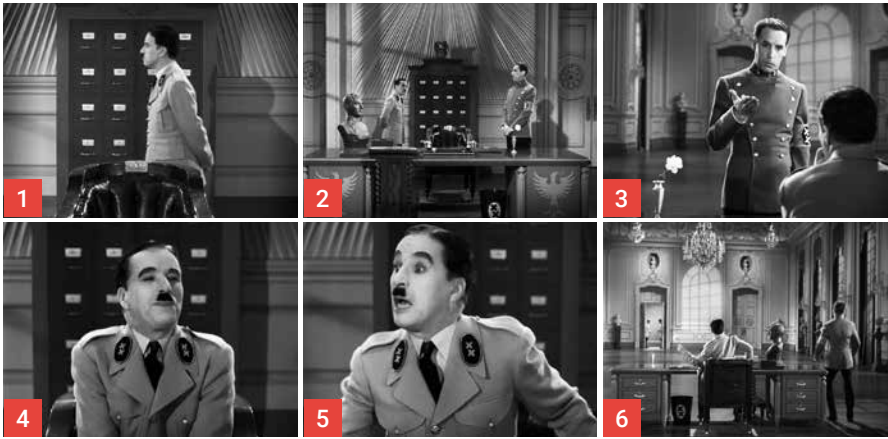
La séquence s'ouvre sur un fondu enchaîné qui souligne la ressemblance entre le barbier et Hynkel, et dans le même temps la brutalité du changement d'époque. Au barbier sortant de l'asile, inconscient de ce que le monde est devenu, respirant une rose d'un nez délicat [image 1], se substitue la silhouette autoritaire de Hynkel qui nous tourne le dos, dominant une foule [image 2].

Comme dans la chanson finale des **Temps modernes**, le discours est incompréhensible. C'est la gestuelle [image 3] ainsi que quelques mots saisis ici et là, issus de plusieurs langues, qui permettent de deviner la teneur du discours. Si, dans **Les Temps modernes**, Chaplin avait à cœur de souligner l'inutilité du langage parlé dans le cinéma, il révèle ici aux foules leur irrationalité quand elles adhèrent non pas à un discours mais à une émotion véhiculée par l'attitude d'un corps, l'énergie d'une voix, la passion d'une volonté. Il faut regarder le discours final du dictateur dans **Le Triomphe de la Volonté** de Leni Riefenstahl pour mesurer le travail d'interprétation de Chaplin, notamment dans l'observation de la maîtrise par Hitler des temps de réaction du public.

Que montre ce discours ? Un langage pauvre, une argumentation réduite à quelques mots auxquels on accole un impact émotionnel. Un raisonnement inexistant, de la manipulation émotionnelle pure. Des effets de théâtre pour

générer l'enthousiasme. Mais face à Hynkel, personne, rien qu'une masse indistincte (d'ailleurs composée dégressivement, pour l'illusion d'optique, de quelques rangées de figurants, de nains, et de pop corn). Tout est manifestement faux : ce n'est pas Hitler, ce n'est pas une foule. Le traducteur, bien dans l'esprit des accords de Munich, ne traduit pas. Hynkel s'agit devant du vide. Pas de résonance vers des visages transis contrairement aux mises en scène cinématographiques des discours d'Hitler où la réception du message est au moins aussi importante que les plans sur le dictateur. Garbitsch est froid [image 4], Herring stupidement béat [image 5]. Le discours hitlérien appelé par la référence est ici réduit à une prestation pure, sans son indispensable vis-à-vis. Il n'effraie pas, on n'en voit que la mécanique. On a dit que le parlant avait été une bénédiction pour Hitler, que dans les prises de vue muettes, il était ridicule. C'est là que le ramène Chaplin en passant son expression à la moulinette de la pantomime.





SÉQUENCE-CLÉ

Petit traité de manipulation

Un peu plus tôt, sur le quai de la gare où va arriver le train de Napoloni, Garbitsch donne ses recommandations pour la presse : Hynkel doit être photographié de face, jamais de dos. Aussitôt dit, aussitôt fait : le plan suivant présente Hynkel de dos, vêtu d'une large cape qui semble une toge romaine, affichant son fantasme mégalomane d'empereur romain à casquette. Chaplin joue ainsi à démonter les mises en scène de Garbitsch, tout en donnant un cours de propagande. Dans cette séquence qui précède l'entrée de Napoloni, Garbitsch prépare Hynkel.

- Plan rapproché sur Hynkel faisant les cent pas, inquiet de l'entrevue qui va suivre. Garbitsch en hors-champ [image 1].

- Par un raccord dans l'axe, brutal et artificiel, on dévoile le bureau en plan d'ensemble. « La rencontre a pour seul but de l'impressionner. », dit Garbitsch. Le spectateur est invité à examiner l'aspect théâtral du lieu : le large bureau, le buste, le rayonnement solaire au dessus du siège central, rehaussé par le meuble derrière, comme un trône médiéval. Les bureaux de Hynkel, toujours filmés de face, aux lumières plates, sans relief, avec ses portes qui ouvrent sur des espaces sans profondeur, contrastent avec l'espace du ghetto à la construction complexe avec des arrière-plans vivants. [image 2] Le bureau lui n'est qu'un décor. Hynkel est un élément de ce bureau, à peine plus vivant que son buste.

- Garbitsch explique à Hynkel qu'il doit regarder Napoloni de haut pour le dominer. Mais en disant cela, c'est lui

qui regarde Hynkel de haut, en position centrale. Il est en position de domination selon les critères qu'il vient lui-même d'énoncer [image 3].

- Gros plan sur Hynkel, satisfait, mais qui panique quand Napoloni est annoncé [images 4 et 5]. Garbitsch, tête pensante de la dictature, manipule Hynkel en le flattant ou en suscitant des réactions par quelques mots. Lucidité de Chaplin sur l'importance de Goebbels.

- Plan d'ensemble du bureau de nouveau mais vu de l'autre côté : l'espace vide de la grande salle où va entrer Napoloni comme sur une scène de théâtre. Entrée annoncée par la trompette, porte ouverte cérémonieusement, pose d'Hynkel prenant une fleur à la main (comme le barbier précédemment). [image 6]

- Plan rapproché sur une porte que Napoloni ouvre. Manipulés nous-mêmes par Chaplin, nous ne comprenons pas immédiatement qu'il n'entre pas par la bonne porte, brisant par là toute la mise en scène de Garbitsch, et nous donnant une leçon de contre-manipulation : prendre le contrepied, prendre à revers, ne pas jouer le jeu de l'autre mais rester le maître en imposant son propre jeu.

SÉQUENCE-CLÉ

La scène du buffet

La scène du buffet est une pure scène d'humour burlesque. Une situation simple : deux protagonistes rivaux, de la crème destinée à recouvrir les têtes, de la moutarde pour se brûler le gosier par inadvertance, des objets se comportant de manière hostile (les spaghettis élastiques qui refusent de se laisser couper en deux). Un conflit qui monte crescendo jusqu'à dégénérer en bagarre totale dans la tradition de la « spirale du pire » largement exploitée par Laurel et Hardy.

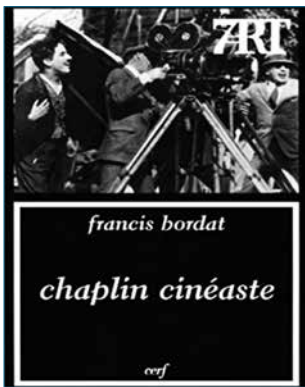
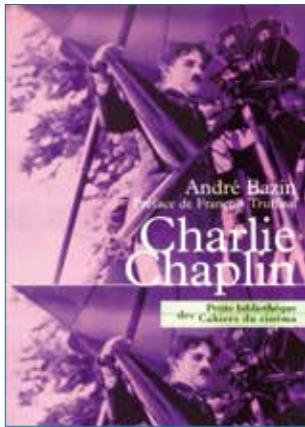
La référence au burlesque sert-elle à ridiculiser les dictateurs ? Elle sert surtout ici à révéler leurs motivations profondes. Le besoin de dominer, d'être le plus fort, est renvoyé à ses lieux d'origine : l'enfance, la cour de récréation. Cette bagarre est la représentation d'une immaturité dont Chaplin pense peut-être qu'elle est consubstantielle à l'appétit de puissance [image 1].

Il renvoie sur le divan, côte à côte, les deux dictateurs qui se tiennent la gorge [image 2]. Y a-t-il ici une allusion psychanalytique ? Chaplin, tourmenté par la peur de la folie, rejetait la psychanalyse mais dans **Les Feux de la Rampe**, il se livre à cet exercice.

Dans le discours final, Chaplin incrimine l'esprit de « cupidité », figuré ici par un appétit déraisonnable, une voracité à laquelle renvoie l'extraordinaire buffet avec sa choucroute monumentale. (les miliciens eux mêmes volent des pommes, du raisin). Ces débordements qui ont lieu dans la scène du buffet, Garbitsch les cache à la presse. Ainsi écartant le décor froid d'un monde apparemment efficient et contrôlé, Chaplin en révèle la véritable nature : le débordement des pulsions les plus primitives et les plus infantiles.



Des références pour aller plus loin



Bibliographie

- **André Bazin**, *Charlie Chaplin*, Cahiers du Cinéma, 1972. Un ouvrage critique de référence, paru à l'initiative de François Truffaut qui l'a préfacé. Complété par des textes de Jean Renoir et Éric Rohmer.
- **Francis Bordat**, *Chaplin cinéaste*, Le Cerf, 1998. Où l'auteur défend le cinéaste Chaplin et l'inventivité de sa technique, contre une tradition critique qui ne l'a longtemps regardé que comme un clown de génie.
- **Charles Chaplin**, *Histoire de ma vie*, Simon & Schuster, 1964. Autobiographie.
- **Christian Godin**, *Chaplin et ses Doubles. Essai sur l'identité burlesque*, Champ Vallon, 2016.
- **Petr Kral**, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Stock, 1984.
- **Jean Narboni**, *Pourquoi les coiffeurs ?*, Capricci, 2010. Un essai critique de

Jean Narboni qui interroge l'œuvre de Chaplin sous des angles originaux.

- **David Robinson**, *Chaplin*, Ramsay, 2002. Une biographie de référence.

Filmographie

- **Charlot soldat** (*Shoulder arms*), 1918.
- **Le Vagabond et le dictateur**, un documentaire de Kevin Brownlow et Michael Kloft, 2002, où Brownlow raconte les destins parallèles du dictateur et du cinéaste. Disponible en bonus dans le DVD du **Dictateur** (Éd. MK2).
- **Le Triomphe de la Volonté** (discours final), 1935 : extrait du film de Leni Riefenstahl où l'on peut observer le modèle de référence de Chaplin pour le discours de Hynkel.

- **Les Temps modernes**, 1936, où l'on parle déjà de l'exploitation de l'homme par la machine, de foules entraînées dans un mouvement unique et aliénant (cf. Ciné-dossier dans ce numéro).

- **Propaganda Kompanien, les reporters du Troisième Reich**, un documentaire de Véronique Lhorme, 2013, où l'on explique comment les actualités allemandes étaient conçues et fabriquées, intégralement contrôlées par Hitler et Goebbels avant d'être diffusées dans les cinémas.



- **Ninotchka**, 1939, fruit d'une collaboration entre Wilder et Lubitsch, tous deux juifs et allemands ;

comédie satirique où les idéaux communistes d'une commissaire politique russe (Greta Garbo) sont mis à mal lors d'une mission à Paris où elle se confronte à l'amour et... au capitalisme. (cf. Ciné-dossier dans ce numéro).

- **To Be or Not to Be**, 1942, un film où Lubitsch l'amuseur aborde le thème de l'engagement devenu incontournable quand la guerre est aux portes.
- **The Mortal Storm**, 1940, film frontalement anti-nazi de Borzage, sorti avant l'entrée en guerre des États-Unis et qui vaudra à la MGM l'interdiction de ses films en Allemagne (cf. Ciné-dossier dans ce numéro).

Citations

« La première, quotidienne, l'inexorable obligation de Hitler, c'était conserver, pour le réveil, sa ressemblance physique, le balai de moustache taillée, presque horizontale, chaque brin semblant sortir des narines, la mèche noire et lustrée n'ayant pas le droit de se tromper de côté sur le front glacé pas plus que la croix gammée ne devait tourner sur ses pattes vers la gauche, l'éclat coléreux ou cajoleur de l'œil, c'était, selon, le timbre céleste ni le reste qui ne peut être dit. » – Jean Genet, *Un Captif amoureux*, 1986 (posthume).

« Il faut écraser les criminels politiques et les écraser sous le ridicule. Car ils ne sont surtout pas de grands criminels politiques, mais les auteurs de grands crimes politiques, ce qui est tout autre chose. » – Bertold Brecht, notes de mise en scène sur *La Résistible Ascension de Arturo Ui*, 1941.

« Chaplin invente

Hynkel comme un être de fiction, entièrement issu du personnage de Charlot comme son avatar affaibli et stéréotypé, puis insensiblement absorbé et dévoré par lui. » – Jacques Rancière, cité par Jean Narboni dans *Pourquoi les coiffeurs ?*

« On n'avait pas vu ses projets maléfiques qui commençaient à peine à se manifester. On parlait à peine de la question de l'antisémitisme dans les films. » – Ray Bradbury, dans *Le Vagabond et le dictateur*, au sujet du traitement du nazisme dans le cinéma hollywoodien, avant la guerre.

« Nous pouvions imaginer, avant, que les aventures de Charlot se déroulaient dans un monde réservé au cinéma, que c'étaient des espèces de contes de fées. Avec **Monsieur Verdoux**, il n'y a plus d'équivoque possible. Il s'agit bien de notre temps, et les problèmes exposés sur l'écran sont bien nos problèmes. » – Jean Renoir, cité par André Bazin dans *Charles Chaplin*, Cahiers du Cinéma, 1972.



Ciné-dossier rédigé par Edith Masson, professeur documentaliste, auteure de roman et de poésie, et membre du groupe pédagogique du Festival.