
Charlot de Soupault : une biographie « dictée [par] la mémoire » du poète pour « ranimer [les] souvenirs » des lecteurs ?

Charlotte Servel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2506>
DOI : 10.4000/doublejeu.2506
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019
Pagination : 51-67
ISBN : 978-2-84133-962-4
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Charlotte Servel, « Charlot de Soupault : une biographie « dictée [par] la mémoire » du poète pour « ranimer [les] souvenirs » des lecteurs ? », *Double jeu* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2506> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2506>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

CHARLOT DE SOUPAULT : UNE BIOGRAPHIE « DICTÉE [PAR] LA MÉMOIRE » DU POÈTE POUR « RANIMER [LES] SOUVENIRS » DES LECTEURS ?

Pendant les Années folles, les surréalistes, comme de nombreux spectateurs de l'époque, se sont passionnés pour le cinéma burlesque¹. Leurs souvenirs singuliers des stars burlesques américaines apparaissent aussi bien dans les textes critiques qu'ils publient dans divers journaux et revues que dans leurs écrits privés, qu'il s'agisse de journaux intimes ou de correspondances. La star burlesque la plus mentionnée est Chaplin, ou plus exactement son personnage, Charlot². Le poète Philippe Soupault lui

-
1. Voir Alain et Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976, et Nadja Cohen, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013. Les Virmaux ont par ailleurs rassemblé les écrits sur le cinéma de Philippe Soupault dans Philippe Soupault, *Écrits de cinéma (1918-1930)*, Paris, Plon, 1979.
 2. Chaplin a connu un succès immédiat, y compris en France. Certains cinéphiles se sont intéressés très tôt à ses films, qu'on songe à Louis Delluc qui lui consacre la première monographie française (Louis Delluc, *Charlie Chaplin*, Paris, M. de Brunoff, 1921) ou encore à Jean Epstein et son essai *Bonjour cinéma* où plusieurs pages sont consacrées à la star (Paris, Éd. de la Sirène, 1921). De nombreuses revues consacrent des numéros spéciaux à la star, telles *Le Disque vert* en 1924 à laquelle collaborent Soupault et son ami René Crevel et *Les Chroniques du jour* en 1926. En 1927, deux nouveaux ouvrages monographiques sont consacrés à Chaplin (Édouard Ramond, *La passion de Charlie Chaplin*, Paris, Baudinière, 1927, et Henry Poulaille, *Charles Chaplin*, Paris, Grasset, 1927). Une étude globale de la réception française de Chaplin en France pendant les années 1920 reste à mener. Pour une première synthèse de la question, voir Christophe Gauthier, « L'invention patrimoniale de Charles Chaplin », communication orale au colloque « Charles Chaplin dans le monde. Les courts-métrages : diffusion, réception, interprétations. 1914-2014 », Paris, INHA, 12 et 13 novembre 2014.

consacre même une biographie publiée en 1931 aux Éditions Plon qui viennent de lancer une nouvelle collection « La grande fable : chroniques des personnages imaginaires »³. Dans la dédicace qui ouvre sa biographie⁴, Soupault présente sa méthode pour raconter les films de Charlot, il expose la finalité de son ouvrage et invite ses lecteurs à adopter un mode de lecture singulier, l'ensemble de ces réflexions étant articulé autour de la notion de « souvenir » :

Je ne puis dissimuler que je n'ai voulu être que l'humble *historiographe* du petit bonhomme qui a su exprimer, en la résumant, l'angoisse éternelle du monde d'aujourd'hui. J'ai suivi pas à pas ses aventures retracées dans les films. Je n'ai donc fait que *raconter* ce que j'avais vu sur l'écran, en *respectant* dans toute la mesure du possible la merveilleuse poésie qui anime Charlot. [...]

Pour écrire cette *biographie* je n'ai pas eu à utiliser de *documents* et mes *sources* sont à la portée de tous ceux qui aiment le cinéma. Ils n'ont qu'à *se souvenir* comme je l'ai fait des *films de Charlie Chaplin*. Je me suis efforcé de les *interpréter* aussi peu que possible. J'ai laissé courir ma plume en écoutant la *dictée de ma mémoire*. Si parfois, trop souvent sans doute, les mots lui paraissent trop faibles, je demande à mon lecteur de *rani-mer ses souvenirs*⁵.

Cet extrait de la dédicace est riche de par le vocabulaire historiographique utilisé et de par les intentions avancées. Nous chercherons à interroger, voire à déconstruire ces belles formules. Si Soupault semble bien relater « pas à pas » les aventures de Charlot, s'est-il limité à raconter uniquement ce qu'il avait vu sur l'écran ? Le poète s'est-il servi seulement des films comme sources principales de son récit sans avoir recours à d'autres documents ? S'est-il contenté d'« interpréter aussi peu que possible » les films de Chaplin ?

-
3. Voici les autres publications de la collection : Jean Cassou, *Mémoires de l'Ogre*, Paris, Plon, 1930 ; Francis de Miomandre, *Vie du sage Prospero*, Paris, Plon, 1930 ; Alexandre Arnoux, *Merlin l'Enchanteur*, Paris, Plon, 1931 ; Emmanuel Bove, *Raskolnikoff*, Paris, Plon, 1932.
 4. En 1957 est publiée une édition augmentée de trois chapitres correspondant aux trois nouveaux films de Chaplin, à savoir *Les Lumières de la ville* sorti en 1931, *Les Temps modernes* en 1936 et *Le Dictateur* en 1940. Nous nous concentrerons sur la première édition pour cette étude, la deuxième engendrant un mécanisme mémoriel différent notamment à cause de sa période d'écriture mais également en raison des photographies présentes pour illustrer le texte, qui sont absentes dans la première édition. Cette édition définitive comprend une dédicace assez similaire à celle de la précédente ; les principales différences concernent les temps verbaux et le choix de certains adjectifs.
 5. Philippe Soupault, *Charlot*, Paris, Plon, 1931, p. III-IV. C'est nous qui soulignons certains mots par l'usage de l'italique.

CHARLOT, SOUPAULT ET LES SURREALISTES

Soupault est né en 1897. En 1919, il lance la revue *Littérature* avec Louis Aragon et André Breton. Cette même année, il écrit avec Breton *Les Champs magnétiques*, premier ouvrage d'écriture automatique. Soupault participe avec ses amis aux activités Dada, puis aux activités surréalistes. Son nom figure dans le *Manifeste du surréalisme* écrit par Breton en 1924. Cependant, les tensions sont de plus en plus vives entre les membres du groupe, et Soupault est exclu en 1926. Soupault écrit de nombreux textes autobiographiques. Il commence l'exploration de son passé très tôt, dès 1927 avec *Histoire d'un blanc*⁶, et la poursuit en 1946 avec *Journal d'un fantôme*⁷. À la fin de sa vie, il évoque sa jeunesse dans un ouvrage au beau titre oxymorique de *Mémoires de l'oubli*⁸, où il se souvient notamment de sa passion pour Charlot et de sa « biographie "imaginaire" »⁹.

L'attrait de Soupault pour Charlot ne date pas de 1931¹⁰. Il remonte à la Première Guerre mondiale comme pour la majorité du groupe surréaliste¹¹. Le premier à écrire sur Charlot est Aragon avec « Charlot sentimental », un poème publié en mars 1918¹² qui s'inspire notamment du film *Charlot chef de rayon* (*The Floorwalker*, 1916). Aragon développe cette idée qu'une critique d'un livre, d'une exposition, d'un film, n'a pas à être analytique, mais poétique. Doivent apparaître les traits saillants de l'œuvre choisie, les souvenirs qu'elle laisse, mais aussi les émotions qu'elle provoque¹³. Cette méthode d'une critique poétique, nommée synthétique¹⁴, est reprise par ses amis, et notamment par Soupault, qui propose des « critiques synthétiques » dans la rubrique « Les spectacles » de la revue *Littérature*. Ses critiques

-
6. Philippe Soupault, *Histoire d'un blanc*, Paris, Au Sans Pareil, 1927.
 7. Philippe Soupault, *Journal d'un fantôme*, Paris, Éd. du Point du jour, 1946.
 8. Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, 1986 et 1997, t. I, II et III.
 9. Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, t. III : 1927-1933, Paris, Lachenal & Ritter, 1997, p. 52.
 10. Voir Maurice Mourier, « Soupault et le cinéma », *Europe*, n° 769, mai 1993, p. 125-137 ; Francis Vanoye, « Soupault cinéphile ? », in *Présence de Philippe Soupault*, Myriam Boucharenc et Claude Leroy (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 307-319 ; Willard Bohn, « Philippe Soupault rencontre Charlot », *Mélusine*, n° 24, 2004, p. 33-40.
 11. Nous utilisons le terme « surréaliste » pour désigner le groupe d'amis même si le manifeste du surréalisme n'est publié par Breton qu'en 1924.
 12. Louis Aragon, « Charlot sentimental », *Le Film*, n° 105, mars 1918, p. 11. Repris dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 2007, t. I, p. 36-37.
 13. Voir Roger Navarri, « Critique synthétique, critique surréaliste : aperçus sur la critique poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 78^e année, n° 2, avril 1978, p. 216-230.
 14. Louis Aragon, « Les œuvres littéraires françaises : critique synthétique. *Calligrammes*, par Guillaume Apollinaire, Mercure de France, Paris, 1918 », *SIC*, n° 31, octobre 1918. Repris dans *Œuvres poétiques complètes*, t. I, p. 40.

portent notamment sur le cinéma américain, et donc sur quelques films de Chaplin : « *Une vie de chien* »¹⁵ est publiée en juin 1919 ; s'ensuit « *Charlot voyage* »¹⁶ en août 1919, puis une « *Une idylle aux champs* »¹⁷ en 1920 et « *The Kid* »¹⁸ en 1922. Soupault écrit de nouveau quatre articles sur Charlot qui reprennent certains de ses premiers poèmes : « Le cinéma U.S.A. » publié dans *Films*¹⁹, « L'exemple de Charlie Chaplin »²⁰ publié dans *Le Disque vert* en 1924, « Charlie Chaplin »²¹ publié dans *Europe* en 1928, dont un extrait est repris la même année dans *La Revue du cinéma*²².

Dans les différents articles de Soupault, la découverte de Charlot sur les écrans apparaît collective :

L'ennui des soirées qui traînent comme les fumées des cigarettes et qui s'étirent les bras en croix jusqu'au sommeil, s'épanouissait dans les vies ardentes des jeunes gens, mes amis.

Nous marchions dans les rues froides et désertes à la recherche d'un accident, d'une rencontre, de la vie. [...]

Nous nous précipitâmes dans les cinémas et nous comprîmes que tout était changé. [...]

Mais nous ne connaissions pas encore Charlie Chaplin. [...]

L'apparition sublime de Charlie Chaplin fit éclater les rires les plus significatifs²³.

Mise à part cette découverte collective, Soupault revient assez peu sur les conditions dans lesquelles il a vu les films de Chaplin, contrairement à ce qu'on observe chez Robert Desnos qui évoque par exemple les « cinémas de la rue de la Gaîté, où l'on applaudit, où l'on siffle, où l'on hurle et où l'on sait se taire de façon à entendre battre les cœurs dans le silence... », où « Charlot y est chez lui »²⁴. Desnos raconte également le déroulement des

-
15. Philippe Soupault, « *Une vie de chien* – Charlie Chaplin », *Littérature*, n° 4, juin 1919, p. 20. Repris dans *Écrits de cinéma...*, p. 44.
 16. Philippe Soupault, « *Charlot voyage* – Charlie Chaplin », *Littérature*, n° 6, août 1919, p. 22. Repris dans *Écrits de cinéma...*, p. 44-45.
 17. Philippe Soupault, « *Une idylle aux champs* – Charlie Chaplin », *Littérature*, n° 12, février 1920, p. 29. Repris dans *Écrits de cinéma...*, p. 48.
 18. Philippe Soupault, « Chaplin : *The Kid* », *Littérature*, nouvelle série, n° 1, 1922, p. 13. Repris dans *Écrits de cinéma...*, p. 54-55.
 19. Philippe Soupault, « Le cinéma U.S.A. », *Films*, n° 15, 15 janvier 1924, s. p. Repris dans *Écrits de cinéma...*, p. 41-47.
 20. Philippe Soupault, « L'exemple de Charlie Chaplin », *Le Disque vert*, 2^e-3^e séries, n° 4-5, 1924, p. 12-14.
 21. Philippe Soupault, « Charlie Chaplin », *Europe*, n° 71, novembre 1928, p. 379-402.
 22. Philippe Soupault, « Quand Chaplin apparut », *La Revue du cinéma*, n° 1, décembre 1928, s. p.
 23. Philippe Soupault, « Le cinéma U.S.A. ».
 24. Robert Desnos, « "Papa d'un jour" avec Harry Langdon », *Le Merle*, 26 avril 1929, p. 173-175. Repris dans *Les rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, 1992, p. 174-175.

séances en décrivant par exemple le « colin-maillard sentimental » auquel il se livre avec sa voisine de fauteuil en attendant le film de Chaplin *Jour de paye* (*Pay Day*, 1922)²⁵.

Lorsque Soupault écrit sur Charlot, il se concentre sur les films, et essentiellement sur leur personnage principal. Les surréalistes ont en effet une réception particulière du cinéma : ils ne font pas de distinction entre l'écran et la salle, entre le film et la réalité, ou pour le dire en reprenant leurs mots, entre la poésie et la vie. Deux textes de Desnos permettent de mieux saisir la réception des films par les surréalistes et donc de mieux comprendre comment se fabriquent leurs souvenirs. Dans un article de 1928 intitulé « Puissance des fantômes », Desnos revendique l'existence des personnages de cinéma dans la vie quotidienne des spectateurs :

Nés pour nous, par la grâce de la lumière et du cellulöid, des fantômes autoritaires s'assoient à notre côté, dans la nuit des salles de cinéma. Le film s'achève. L'électricité renaît. La vie, au sens vulgaire du mot, va-t-elle reprendre ses droits prétendus par l'usage et la loi ? Non. Le fantôme sort de la salle, au bras du spectateur, dans une ville transformée par l'imagination²⁶.

Pour Desnos, mais aussi pour Soupault, et les autres, Charlot a cette puissance du fantôme. Il est presque un personnage réel si bien que dans leurs textes, les surréalistes confondent souvent Chaplin et Charlot. Dans le manifeste « Hands off Love »²⁷, écrit en 1927 pour soutenir Chaplin pendant son divorce tumultueux, les surréalistes avancent des arguments en faveur du comportement irréprochable de Chaplin en prenant leurs exemples dans les films de Charlot. Même si Soupault ne signe pas ce manifeste, puisqu'il a été exclu du groupe en 1926, il aurait pu tout à fait souscrire à ce texte, comme le révèle un entretien tardif où il avoue qu'il « croyait [que] Charlot et Charlie Chaplin étaient un seul et même personnage »²⁸. Cette puissance de Charlot rend-elle les souvenirs qu'il génère encore plus intenses ? Serait-elle si vive qu'il serait possible de lui écrire une vie ?

25. Robert Desnos, « Charlot », *Paris Journal*, 13 juin 1925. Repris dans *Les rayons et les ombres*, p. 69-70.

26. Robert Desnos, « Puissance des fantômes », *Le Soir*, 19 avril 1928. Repris dans *Les rayons et les ombres*, p. 115.

27. Louis Aragon, « Hands off Love », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, p. 1-6.

28. Philippe Soupault, *Vingt mille et un jours*, entretiens avec Serge Fauchereau, Paris, Belfond, 1980, p. 120. Soupault se récriera de son erreur dans les phrases qui suivent : « Quelle erreur ! Charlot est un personnage anticonformiste, malin, généreux, désintéressé, alors que Charlie Chaplin est exactement le contraire. J'ai dû admettre quelques années plus tard quand j'ai mieux connu Charlie Chaplin que l'on ne devait pas confondre le mythe et le créateur. »

LES EFFETS DU RÉCIT BIOGRAPHIQUE SUR L'ÉVOCATION DES SOUVENIRS CINÉMATOGRAPHIQUES DE CHARLOT

La biographie que Soupault consacre à Charlot en 1931 est organisée en quinze chapitres. Deux types de chapitres se distinguent : huit reposent sur des transcriptions de films²⁹, sept sont réservés à des moments de synthèse et de réflexion (tabl. 1).

Soupault affirme dans sa dédicace qu'il a « suivi pas à pas [les] aventures retracées dans les films ». Cela signifierait donc que Soupault a respecté la chronologie de la filmographie de Chaplin où une forme d'évolution du personnage se dessinerait. Dans les chapitres qui transcrivent des films, Soupault suit en effet principalement un ordre chronologique. Toutefois, si les trois chapitres de la fin respectent bien l'ordre de production des films (d'abord *Le Pèlerin* en 1923, puis *La Ruée vers l'or* en 1925 et ensuite *Le Cirque* en 1928), il en va autrement pour les premiers où *Le Kid* de 1921 surgit avant *Charlot soldat* de 1918. Il est vrai que les courts-métrages de Chaplin ont pu être distribués en France avec quelques retards par rapport à leur sortie américaine et dans un ordre parfois bouleversé, surtout en période de guerre. Cependant, il n'y a aucun doute sur le fait que Soupault a vu *L'Émigrant* (1917) évoqué au chapitre VII avant de voir *Le Kid* (1921) évoqué dans le chapitre V, comme le prouve sa critique synthétique de 1919 « Charlot voyage », autre titre donné à ce film. Soupault réordonne ainsi les films de Chaplin pour qu'ils s'adaptent au mieux à la logique biographique de son récit. Comme les courts-métrages de Chaplin sont indépendants les uns des autres et fonctionnent en autonomie – Charlot étant successivement pompier, chef de rayon, usurier, émigrant –, aucune logique ne relie un film au suivant. Les légers réagencements opérés par Soupault n'altèrent donc pas l'évolution de Charlot, puisque celle-ci n'est pas opérante pour penser la production filmique de Chaplin.

Cependant, la logique narrative à laquelle Soupault soumet ces différents films infléchit leur nature en atténuant, voire en supprimant leur part d'attraction. En effet, les films burlesques, et notamment ceux de Chaplin, relèvent en partie du « cinéma des attractions » tel que l'ont défini André Gaudreault et Tom Gunning³⁰. Même si leurs analyses portent sur le

29. Voir Noah Teichner, « La biographie d'un poète : *Charlot* (1931) de Philippe Soupault et la novellisation du personnage burlesque », communication orale à la journée d'études « La "Novellisation" – Peut-on parler d'adaptation ? », Paris, université Paris VIII, 10 décembre 2014.

30. André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in *L'histoire du cinéma : nouvelles approches*, Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63 ; André

Chapitres	Films
I. La source	
II. Les flammes de la cité	
III. La faim et la soif	<i>Charlot policeman (Easy Street, 1917)</i> <i>Charlot rentre tard (One A.M., 1916)</i>
IV. La vie au grand air	<i>Charlot musicien (The Vagabond, 1916)</i>
V. La vie des hommes et des chiens	<i>Une vie de chien (A Dog's Life, 1918)</i> <i>Le Kid (The Kid, 1921)</i>
VI. Les échos	
VII. La plus grande ville du monde	<i>L'Émigrant (The Immigrant, 1917)</i>
VIII. New York	
IX. La guerre	<i>Charlot soldat (Shoulder Arms, 1918)</i>
X. Le miroir	
XI. Ni le temps ni l'espace...	<i>Le Pèlerin (The Pilgrim, 1923)</i>
XII. L'amour et l'or	<i>La Ruée vers l'or (The Gold Rush, 1925)</i>
XIII. L'ombre du sourire	
XIV. L'éternelle étoile	<i>Le Cirque (The Circus, 1928)</i>
XV. La fin	

Tabl. 1 – Correspondance entre les chapitres de l'édition de 1931 de *Charlot* et les films de Chaplin. Huit chapitres retranscrivent précisément certains films. Sept chapitres sont consacrés à des moments de synthèse et de réflexion.

cinéma d'avant 1906, les films burlesques continuent de produire certains effets similaires. Les films de Chaplin, surtout les premiers des périodes Keystone et Essanay, absents de la biographie de Soupault, sont fondés sur leur capacité à montrer des numéros, des moments de « spectacle pur »³¹, instaurant dès lors avec le spectateur une relation de confrontation

Gaudreault, *Cinéma et attractions : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008 ; Tom Gunning, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 50, automne 2006 [1^{re} éd. en anglais 1986], p. 55-65. Viva Paci propose pour sa part la définition suivante : « Si le cinéma narratif relègue en général le spectateur à une position sécurisante d'observateur-voyeur, "le cinéma des attractions", au contraire, interpelle directement le spectateur, destinataire privilégié du plaisir du spectacle, actant fondamental dont les vues animées stimulent les sens et les émotions. » (Viva Paci, *La machine à voir : cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 35-36.)

31. Petr Král, *Les burlesques ou parade des somnambules*, Paris, Stock, 1986, p. 120.

exhibitionniste plutôt que d'absorption diégétique. Or, Soupault doit soumettre les aventures de Charlot à la logique narrative d'une biographie. La forme du récit infléchit donc ses souvenirs. Autrement dit, Soupault semble imposer à ses propres souvenirs une logique extérieure aux films de Chaplin, logique qui transforme ses souvenirs au moment de leur restitution écrite. Soupault organise en effet ses différents souvenirs selon une logique cohérente. Il cherche à lier les films de Chaplin les uns avec les autres et justifie de façon parfois artificielle le surgissement d'une nouvelle aventure. Ainsi en est-il dans le chapitre « La faim et la soif » qui convoque deux films, *Charlot policeman* et *Charlot rentre tard* :

Charlot est bientôt respecté par tous les malfaiteurs et le calme règne. Pour faire plaisir à la jeune fille blonde, il conduit tous les voyous au temple.

Mais c'est un métier qui manque d'imprévu et surtout Charlot ne veut pas rester policeman. Il cherche un autre emploi. La jeune fille n'est plus déjà aussi belle et le pasteur répète toujours les mêmes phrases.

Et puis il désire connaître les plaisirs des grandes villes. Alors il gagne de l'argent, beaucoup d'argent. Il loue un appartement et le samedi soir il fréquente les cabarets. Charlot ne déteste pas l'alcool. Il en abuse une nuit à une heure du matin, il rentre chez lui complètement ivre³².

Même lorsque Soupault ne cherche pas à lier les films les uns aux autres, la répétition de fins toujours identiques avec Charlot errant sur les routes crée une monotonie. L'ouverture des possibles et la disponibilité à l'aventure présentes à la fin des films de Chaplin disparaissent progressivement dans la biographie de Soupault pour laisser la sensation d'un épuisement de ce schéma avec la présence d'un Charlot découragé. Autrement dit, rassembler toutes ces fins dans un seul et même ouvrage crée l'effet d'un personnage accablé, alors que dans différents films autonomes, ces fins souvent identiques réactivent au contraire l'action.

Les chapitres de pause qui rythment la biographie pourraient redonner un semblant d'autonomie à chacun des souvenirs de film. Pourtant, ce n'est pas l'effet qu'ils produisent dans la biographie. L'action ralentit, voire disparaît pour laisser place à une forme d'apathie, d'alanguissement, qui accentue plutôt l'effet d'épuisement du schéma narratif. C'est ce qui apparaît à la fin du chapitre VI intitulé « Les échos » :

Il rêve. Et c'est sa silhouette qui passe devant ses yeux. Il rit d'abord, car comme chacun sait, il est l'homme le plus joyeux du monde... Puis sa mémoire lui dicte des vieux souvenirs, figures grimaçantes, la faim,

32. Philippe Soupault, *Charlot*, Paris, Gallimard, 2014 [Paris, Plon, 1931], p. 34.

la déception, le découragement. Il se souvient que sa vie ne fait que commencer et qu'il lui faut s'en aller encore vers son invisible destin. Il est las de ces retours et de ces départs qui le font tourner dans le même cercle. Il a peur de ne pouvoir jamais changer et de continuer sur cette route monotone, monotone. Il ne craint pas de sourire puisqu'il est nécessaire de paraître gai, puisque sa destinée l'oblige à être drôle, mais il en a assez de tous les recommencements.

Il s'éloigne quand même, toujours et toujours³³.

Charlot apparaît tiraillé entre être et paraître, le champ lexical de la joie s'opposant à celui plus développé de la tristesse. Le chapitre « Les échos » s'achève dans un rythme binaire qui traduit une action répétitive vaine, deux mots, « monotone » et « toujours », en viennent même à être répétés côte à côte, comme si le récit ne pouvait plus progresser. L'énergie déployée par Charlot dans les films, toujours à l'affût d'un coup à donner ou d'une jeune fille à séduire, semble bien lointaine.

Si la structuration de la biographie et les chapitres de pause semblent davantage être dictés par la logique narrative de la forme du récit choisie par Soupault que par la mémoire de celui-ci, qu'en est-il des récits de films au sein des chapitres eux-mêmes ? Parviennent-ils à évoquer l'attraction burlesque qui fait défaut à la structure d'ensemble ? Dans son récit des aventures de Charlot, Soupault déploie un style simple, gage de la sincérité de son témoignage et de sa fidélité aux films. Pour reprendre son expression, « il ne fait que raconter ce qu'il a vu sur l'écran » ; la négation restrictive insiste sur l'absence d'effet stylistique déployé dans sa prose. Dans les extraits précédemment cités, les phrases sont simples : elles sont peu marquées par la subordination et épousent une syntaxe minimale suivant le schéma sujet / verbe / complément, leur vocabulaire étant élémentaire. Soupault se souvient en effet de façon assez fidèle des films qu'il raconte, si bien qu'il est facile pour le lecteur / spectateur d'identifier les titres auxquels il fait référence. Quelques figures archétypales, bien présentes dans les films, reviennent d'un chapitre à l'autre. Charlot interagit avec le méchant et la jeune fille. Le méchant apparaît au chapitre II « Les flammes de la cité » :

Le garçon était un gros bonhomme avec d'épais sourcils, une mâchoire proéminente et un air de brute. [...]

Charlot revoyait cet homme fort, trop fort, cruel, impérieux, rancunier. C'était une des formes de son destin : l'homme plus fort que lui³⁴.

33. *Ibid.*, p. 56.

34. *Ibid.*, p. 23.

La jeune fille est décrite, quant à elle, de la façon suivante :

Une jeune fille, blonde, et frêle, vint s'asseoir près de lui. [...] Il avait aperçu pendant quelques minutes le deuxième aspect de son destin : une jeune fille blonde et jolie³⁵.

Certaines séquences clés des films burlesques sont reprises comme les bagarres avec les coups de pied ou les courses-poursuites. La course-poursuite par l'orchestre dans *Charlot musicien* apparaît ainsi dans le chapitre IV « La vie au grand air » :

Charlot n'hésite pas. Il ramasse son chapeau gonflé de sous et se sauve. L'orchestre tout entier le poursuit. Charlot court plus vite. Il arrive à un petit bois et après maints détours sème définitivement les musiciens qui abandonnent la poursuite³⁶.

Soupault se souvient également avec précision de certaines images marquantes : une célèbre séquence de *Charlot policeman* est ainsi évoquée dans le chapitre III « La faim et la soif » :

Il veut faire peur à Charlot. Il roule les yeux, serre les poings et montre les dents. Puis il se suspend à un réverbère et le plie. Il est fier d'avoir prouvé sa force. Mais Charlot est plus malin que lui et il saute sur le dos du costaud, fourre sa tête dans la lanterne et ouvre le robinet de gaz. La « terreur » tombe. Il est vaincu par Charlot. On emmène l'asphyxié qui se réveille au poste de police, trop tard³⁷.

Soupault fait ici le récit d'un gag, et pourtant, son texte n'est pas particulièrement marqué par le registre comique.

Malgré ces souvenirs assez fidèles sur le plan factuel, l'esprit burlesque semble avoir disparu. C'est ce dont témoigne en particulier le choix des films : la production Keystone (35 films) et Essanay (15 films) de 1914 et 1916, où le personnage de Charlot est particulièrement virulent, est absente dans la biographie de Soupault alors que ces deux périodes représentent une cinquantaine de films sur les soixante-quinze distribués jusqu'en 1930. Le Charlot scabreux et scandaleux, qui papillonne à droite à gauche et donne des coups, semble s'être affaibli et assombri, comme le montre le chapitre III « La faim et la soif », déjà cité précédemment, où Soupault se souvient de *Charlot rentre tard* :

35. Philippe Soupault, *Charlot*, p. 25-26.

36. *Ibid.*, p. 38-39.

37. *Ibid.*, p. 33-34.

Charlot ne déteste pas l'alcool. Il en abuse et une nuit, à une heure du matin, il rentre chez lui complètement ivre.

Il pénètre dans l'antichambre mais il a beaucoup de peine à reconnaître les objets. Ceux-ci sont devenus, il ne sait pourquoi, ses ennemis. Quand il s'approche d'eux, ils s'éloignent et s'il parvient à les saisir, ils s'animent et lui jouent des tours.

L'escalier lui-même est devenu hostile. « Décidément, se dit Charlot, après avoir lutté pendant plusieurs heures, l'alcool ne fait pas le bonheur. »

Quand il s'éveilla le matin et qu'il regarda par la fenêtre, il vit un grand mur gris qui cachait le ciel.

Dégoûté il sortit pour prendre l'air. Mais la ville, qui lors de son arrivée lui avait paru si belle, était devenue triste, morose, lugubre³⁸.

Dans ce souvenir, l'allure titubante de Charlot, source de nombreux gags dans le film, n'est pas évoquée de façon comique. Le présent de répétition ne singularise pas chacune des interactions loufoques de Charlot avec les différents objets que ce dernier perçoit comme des êtres animés à cause de son état d'ébriété, qu'il s'agisse du tapis glissant, de la table tournante, ou encore des animaux empaillés. Aucun jeu de mots ou figure de style ne vient traduire la transformation des objets, leur détournement, leur vitalité. Les résistances que Charlot rencontre sont évoquées en termes d'adversité sans qu'apparaisse son aspect ridicule et risible. La puissance comique du film a complètement disparu à la fin du chapitre, celui-ci s'achevant par l'énumération ternaire dysphorique « triste, morose, lugubre ».

Le corps comique de Charlot que montre le cinéma, Soupault choisit de ne pas le décrire dans ces pages. Compte-t-il sur les souvenirs de ses lecteurs pour qu'ils visualisent tout seuls les figures acrobatiques de Charlot que son récit aurait seulement permis de déclencher ? Ou bien est-ce la forme du récit qui empêche Soupault d'exprimer le burlesque contenu dans les courts-métrages de Chaplin ? C'est cette hypothèse qui semble prévaloir, comme le suggère la dédicace initiale où Soupault écrit : « Je me rends compte enfin que je n'ai su exprimer que très incomplètement l'essentiel de Charlot, je veux dire, la poésie qui coule dans ses veines. »³⁹ Or, la poésie est un élément constitutif du burlesque pour les surréalistes : Desnos évoque ainsi « tout le cinéma américain qu'on est convenu d'appeler "comique", alors que l'épithète "poétique" lui conviendrait mieux »⁴⁰, et désigne « le burlesque » comme « la forme la plus déconcertante du lyrisme »⁴¹. Soupault

38. *Ibid.*, p. 34.

39. Philippe Soupault, *Charlot* [éd. de 1931], p. IV.

40. Robert Desnos, « *Le Voleur de Bagdad* », *Journal littéraire*, 18 octobre 1924. Repris dans *Les rayons et les ombres*, p. 41.

41. Robert Desnos, « Mack Sennett libérateur du cinéma », *Le Soir*, 15 avril 1927. Repris dans *Les rayons et les ombres*, p. 97.

partage cette vision et reconnaît à la fin de sa dédicace que « pour pouvoir donner de lui [Charlot] une image plus profondément vraie, ce n'est pas une biographie qu'il aurait fallu écrire, mais un poème »⁴².

Outre cet aveu d'échec, paradoxal à l'ouverture d'une œuvre et sur lequel nous reviendrons, le poème n'aurait-il pas été une forme plus adéquate pour évoquer les films de Charlot ? La forme du poème aurait permis de retrouver l'autonomie de chacun des films tout en permettant à une syntaxe moins contrainte et moins linéaire de se déployer. C'est en effet la première forme qu'adopte Soupault pour se souvenir de Charlot dans les critiques synthétiques qu'il lui consacre. Deux de ces trois textes sont repris au sein de la biographie. Mais ces formes poétiques semblent se fondre dans la masse et retrouver une typographie plus sage.

Le souvenir que Soupault propose de Charlot est si inattendu et étranger à ses films que la quatrième de couverture de l'édition augmentée publiée en 1957 hésite sur le discours à adopter. Il semble impossible aux éditeurs de renoncer au comique qui constitue l'essence du personnage, mais en même temps ils cherchent à préparer les lecteurs au fait qu'un autre Charlot apparaît dans cette biographie. C'est ce dont témoigne l'usage récurrent du « mais » correctif :

C'est cette légende que Philippe Soupault a voulu écrire. Il a retracé librement, *mais* en s'efforçant de demeurer vrai, l'histoire de Charlot, la fable de son existence. Il s'est efforcé de montrer que Charlot ne fait pas seulement rire, qu'il n'est pas à proprement parler ridicule, *mais* qu'il représente une des tendances profondes de l'humanité d'aujourd'hui, celle de l'évasion hors du monde mécanisé qui est le nôtre.

En se souvenant fidèlement, *mais* à la façon des poètes, des aventures de Charlot, l'auteur a composé une biographie qui « se lit comme un roman ». Certaines pages, qui retracent les épisodes comiques de la vie de son héros, l'auteur espère qu'elles feront sourire et souhaite qu'elles fassent rire. *Mais* il a eu aussi l'intention de découvrir pourquoi Charlot a réussi à être, pour tant de gens divers, un ami si sympathique, un homme que l'on ne peut s'empêcher d'aimer⁴³.

Si nous revenons à la dédicace initiale où Soupault écrit : « Je me suis efforcé de les [les films] interpréter aussi peu que possible », nous restons dubitative, car il nous semble qu'il a au contraire beaucoup interprété les films de Charlot. Comment ceux-ci sont-ils devenus ces souvenirs si mélancoliques de la star comique par excellence ?

42. Philippe Soupault, *Charlot* [éd. de 1931], p. V.

43. Philippe Soupault, *Charlot*, Paris, Plon, 1957.

LA FABRIQUE DES SOUVENIRS DE CHARLOT CHEZ SOUPAULT

Avant d'interroger la tonalité des souvenirs évoqués, nous souhaiterions explorer la façon dont Soupault s'est souvenu des films de Chaplin. Dans sa dédicace, Soupault indique qu'il n'a « pas eu à utiliser de documents » et qu'il n'a eu qu'à « se souvenir »⁴⁴. Pourtant, Soupault exprime à plusieurs reprises son désir d'écrire un texte qui rassemblerait toutes les aventures de Charlot. Dès 1924 dans « Le cinéma U.S.A. », il affirme : « On s'étonne qu'aucun écrivain n'ait consacré sa vie à suivre pas à pas l'évolution de ce phénomène humain »⁴⁵. En 1928, dans son article « Charlie Chaplin », il insiste : « C'est maintenant, au moment où sa gloire est plus grande que jamais qu'il importe de résumer la vie et l'œuvre de celui que nous appelons avec une sorte de tendresse "Charlot" »⁴⁶. Nous pouvons donc supposer que ce désir ayant été plusieurs fois formulé, Soupault a pris des notes à chaque film qu'il voyait de Chaplin. Cependant, rien n'a été conservé dans ses archives au sujet de cette biographie⁴⁷. Les films de Charlot que Soupault avait chroniqués en 1919 se retrouvant dans son ouvrage final, il est possible que des textes écrits à la sortie d'une projection aient servi pour la constitution des différents chapitres. Il ne s'agirait alors pas forcément de souvenirs lointains, mais de souvenirs immédiats couchés sur le papier, utilisés après coup pour la rédaction de la biographie et peut-être remodelés.

Par ailleurs, la précision avec laquelle Soupault se souvient de certaines séquences peut surprendre, et cela d'autant plus qu'elle est constante sur l'ensemble des films évoqués. C'est ce que note Myriam Boucharenc : Soupault s'appuie « avec un bonheur sans égal sur ses souvenirs de spectateur, d'une surprenante vivacité »⁴⁸. Si Myriam Boucharenc l'explique par le talent de Soupault, il semble plus probable que la vivacité de ces souvenirs soit grandement aidée par les nombreuses reprises des films de Chaplin tout au long des années 1920. C'est ce que révèle par exemple la consultation de l'hebdomadaire *Pour Vous* qui indique chaque semaine le programme des différentes salles de la capitale : en 1930 et en 1931, deux ou trois films de

44. Philippe Soupault, *Charlot* [éd. de 1931], p. IV.

45. Philippe Soupault, « Le cinéma U.S.A. ».

46. Philippe Soupault, « Charlie Chaplin », p. 379.

47. Nous n'avons rien trouvé ni à l'IMEC, ni à la bibliothèque Jacques-Doucet, ni aux Éditions Gallimard (qui ont réédité le texte à l'occasion du centenaire de Charlot en 2014), ni dans la collection privée de sa fille, Christine Chemetoff. Seules les Éditions Plon n'ont pas répondu à nos diverses demandes.

48. Myriam Boucharenc, *L'échec et son double : Philippe Soupault romancier*, Paris, Champion, 1997, p. 344.

Chaplin sont constamment à l'affiche sur les écrans parisiens. Il est intéressant de constater que ce ne sont pas les films des périodes Keystone ou Essanay. Quand Soupault affirme qu'il n'a fait que « se souvenir » des films de Charlot, cela paraît peu probable, ou du moins ses souvenirs sont certainement plus récents que la date de première sortie des films pourrait le laisser penser.

Cette précision dans le récit nous semble avoir été aidée non seulement par les films eux-mêmes, repris sur certains écrans parisiens, mais aussi par le matériel non-film qui entoure chaque production de Chaplin, que ce soit des photographies qui réactivent ou prolongent le souvenir d'une scène, ou des textes publiés dans la presse qui racontent des anecdotes de tournage et font souvent le récit des films eux-mêmes. Par exemple, il est peut-être possible que Soupault ait conservé la critique publiée dans *L'Humanité* en 1925 par son ami surréaliste de l'époque Benjamin Péret, consacrée au *Pèlerin* et à *La Ruée vers l'or*⁴⁹, deux films qui constituent respectivement les chapitres XI « Ni le temps ni l'espace... » et XII « L'amour et l'or » de sa biographie, Péret racontant par le menu chaque film dans son intégralité.

Un texte a joué un rôle particulièrement déterminant dans la cristallisation des souvenirs de Soupault : il s'agit du récit autobiographique de Chaplin, *My Trip abroad*⁵⁰. Ce texte écrit en 1922, après un voyage de Chaplin en Europe, a été traduit et publié en France en 1928 sous le titre *Mes voyages* par la maison d'édition que dirige Soupault⁵¹. Ce livre a été déterminant pour les surréalistes. C'est ce qui apparaît dans une lettre que Breton adresse à son épouse Simone le 16 juin 1928 :

Il faut absolument que tu lises et que ces enfants lisent (mais toi d'abord) *Mes voyages* de Charlie Chaplin, qui est le livre le plus admirable que j'aie lu depuis *Lénine* de Trotsky. Je te l'envoie, sans céder à l'envie de souligner les passages que je trouve les plus émouvants. Quelle vérité humaine dans ces pages ! Et aussi quelle justification éclatante de l'attitude que nous observons à l'égard de tout. Bonheur, espoir, patries, révolution, temps prisons, amour⁵².

C'est ce dont témoigne également un article de Desnos intitulé « Charlot solitaire » qui commence ainsi :

Seul, toujours seul, en présence de son cœur et de son rêve, c'est bien ainsi que Charlot nous est apparu dans ses films. C'est ainsi qu'il est dans la vie. Le livre (traduit par P.-A. Mourey) que vient de publier la librairie

49. Benjamin Péret, « Deux films de Charlot : *Le Pèlerin*, *La Ruée vers l'or* », *L'Humanité*, 25 octobre 1925. Repris dans *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1992, t. VI, p. 239-242.

50. Charlie Chaplin, *My Trip abroad*, New York / Londres, Harper & Brothers, 1922.

51. Charlie Chaplin, *Mes voyages*, Paris, Kra, 1928.

52. André Breton, *Lettres à Simone Kahn*, Paris, Gallimard, 2016, p. 310.

Kra [* *Mes voyages*] nous le révèle, nu jusqu'au cœur. Dans les foules de New York, de Londres et de Paris qui l'acclament il reste l'éternel émigrant, le cœur gros; l'homme dont on riait avant de le connaître et qui, depuis qu'il est notre ami, se découvre à nous douloureux et tragique⁵³.

Même si Soupault ne fait plus partie du groupe surréaliste en 1928, il semble avoir la même réception de cette autobiographie que ses anciens amis. En effet, c'est exactement ce portrait de Charlot qui apparaît dans sa biographie. Dans le texte autobiographique de Chaplin, ce dernier apparaît seul, même s'il est toujours paradoxalement entouré d'une foule de journalistes qui lui pose mécaniquement les mêmes questions et par une foule encore plus grande d'admirateurs qui l'observe comme une bête de foire. Sans pouvoir mener dans le cadre de cet article une analyse comparée de ces deux textes, nous pouvons tout de même noter qu'une grande proximité unit l'autobiographie de Chaplin et la biographie de Charlot écrite par Soupault. Chaplin éprouve une forme d'aliénation tout comme le Charlot de Soupault. Ainsi en est-il dans le premier chapitre de son autobiographie :

J'avais la sensation d'être un torchon à vaisselle tordu. Je me regardai dans la glace. C'est un chat qui me rendit ma grimace, ce « sourire de circonstance » que j'avais inventé pour les interviews. J'en étais à me demander s'il ne serait pas plus aisé de le conserver tout le temps plutôt que de le remettre en place à chaque apparition de reporters⁵⁴.

Chaplin conclut dans le troisième chapitre consacré à sa traversée de l'Atlantique : « Après tout je suis un pantin sentimental »⁵⁵. À cette aliénation exprimée à de nombreuses reprises par Chaplin s'ajoute un désir de fuite, qui coïncide avec son personnage de Charlot toujours seul sur les routes.

L'ouvrage *Mes voyages* de Chaplin, qui relate des événements de 1921, paraît en France seulement en 1928. Sa publication interfère avec deux autres événements : le divorce de Chaplin et la sortie du film *Le Cirque*. Son divorce renforce l'image déjà présente dans *Mes voyages* d'un Chaplin persécuté, voire incompris. L'un et l'autre semblent influencer la réception que Soupault a du *Cirque* :

Ce n'est donc pas sans tristesse que l'on assiste à la dernière partie du *Cirque* où l'on peut constater l'étrange et terrible vieillissement de Chaplin. Des rides apparaissent sur son visage et dans son regard je ne sais quels dégoûts, déception et amertume mêlés.

53. Robert Desnos, « Charlot solitaire », *Le Soir*, 22 juin 1928. Repris dans *Les rayons et les ombres*, p. 129.

54. Charlie Chaplin, *Mes voyages*, p. 20.

55. *Ibid.*, p. 51.

J'ai eu l'impression en regardant les dernières scènes qu'il lui fallut faire un prodigieux effort pour achever ce film. On croirait qu'il se hâte de le tourner pour ne pas tomber avant la fin.

Quel effrayant symbole que celui qu'il a choisi pour achever *Le Cirque!* On le voit s'éloigner pour toujours dans une plaine aride, sèche et poussiéreuse et devenir de plus en plus petit, de moins en moins visible⁵⁶.

Soupault dessine l'image crépusculaire d'un Charlot/Chaplin au bord du précipice. Or, c'est bien cette image qui domine la biographie qu'il écrit.

Écrire la vie de Charlot semble aussi pour Soupault empêcher que Charlot meure, du moins empêcher que le public l'oublie. L'oubli est une question à laquelle Soupault s'est souvent confronté⁵⁷. L'indifférence tourmentée qu'il manifeste face à la postérité explique en partie qu'il reste souvent moins connu que ses deux acolytes Aragon et Breton. Lorsque Soupault écrit à plusieurs reprises qu'il veut tirer de l'oubli Charlot, voire l'immortaliser, alors que Chaplin est dès les années 1920 une star et que son personnage est mondialement connu, il semble dès lors surtout parler de lui.

Se souvenir de Charlot pour Soupault, c'est aussi une manière de parler de soi. La fin des années 1920 est marquée pour lui par de nombreuses crises, aussi bien sentimentales qu'amicales, et plus généralement existentielles. Il éprouve une vraie solitude et multiplie les virées nocturnes pour s'oublier, atmosphère crépusculaire qu'on retrouve dans son récit *Les Dernières Nuits de Paris* publié en 1928⁵⁸. Or cette nuit si présente dans la vie de Soupault et dans son œuvre apparaît aussi fort présente dans sa biographie de Charlot: Charlot regarde l'obscurité, les étoiles, la lune. À plusieurs reprises, la nuit devient le cadre de l'action, ou plutôt de la méditation ou de la rêverie. Pourtant, peu de scènes sont nocturnes dans les films de Chaplin, sinon quelques-unes tournées en intérieur où il est donc impossible de voir le ciel. Cette présence de la nuit semble un indice supplémentaire révélant que lorsque Soupault affirme qu'il a laissé courir sa plume en écoutant la dictée de sa mémoire, il a aussi écouté la dictée de son désespoir.

Cette analyse de la biographie de Charlot par Soupault montre que les souvenirs des films ne viennent pas seulement des images de ceux-ci et du moment de la projection, mais qu'ils interfèrent, se transforment avec les documents non-film que rencontre le spectateur. La biographie de Charlot résonne ainsi particulièrement avec les mémoires de Chaplin qu'édite Soupault lui-même. Cette étude révèle également que les souvenirs de films

56. Philippe Soupault, « Charlie Chaplin », p. 398.

57. Voir Myriam Boucharenc, *L'échec et son double...*

58. Philippe Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris*, Paris, Calmann-Lévy, 1928.

sont toujours empreints de subjectivité. Lorsque Soupault indique que la biographie de Charlot sera composée uniquement à partir de ses propres souvenirs de spectateur, il signale implicitement l'influence du moment de l'écriture sur le récit ainsi que la part de réélaboration intime du personnage qu'il propose. Pour Soupault qui traverse une crise existentielle, les souvenirs de Charlot sont sombres et créent ainsi une figure mélancolique.

CHARLOTTE SERVEL
UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT – PARIS VII