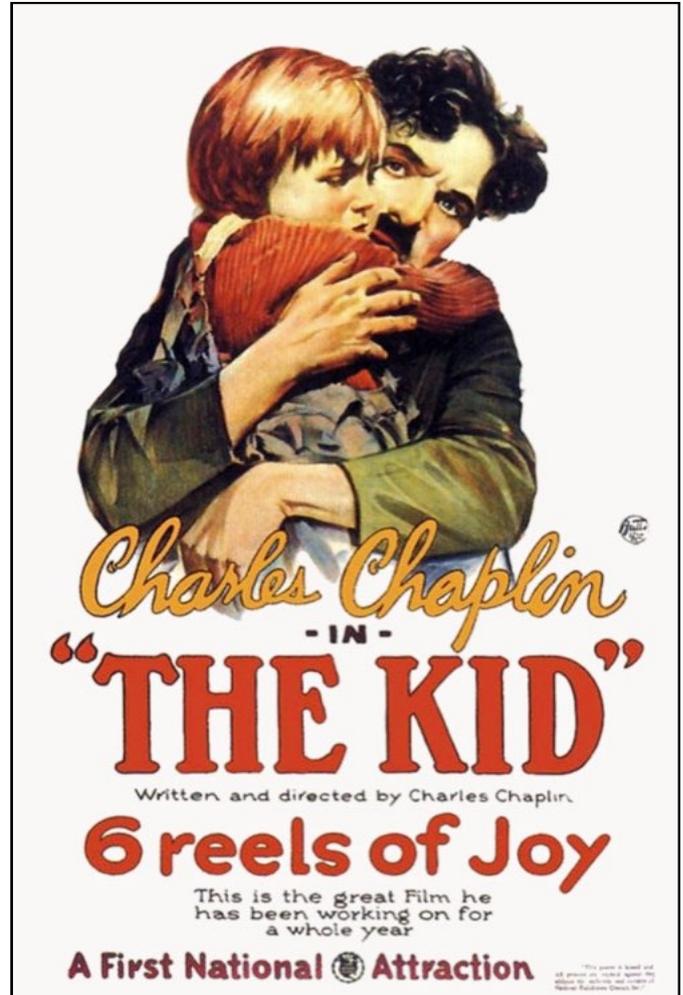


The Kid
Charles Chaplin, États-Unis, 1921, 50 minutes

Tourné entre 1920 et 1921, le *Kid* est considéré comme le premier long métrage de Charles Chaplin.

Le *Kid* voit le jour dans un contexte émotionnel et affectif difficile pour Chaplin. En 1919, Chaplin perd son premier enfant peu après sa naissance, et son mariage est en difficulté. Pour surmonter cette perte, il se concentre sur un nouveau projet : une histoire dans laquelle Charlot deviendrait un père de substitution pour un enfant abandonné. À l'origine, le film devait s'appeler *The Waif* (L'Orphelin), et n'être qu'un court métrage parmi les autres.

Perfectionniste, Chaplin décide de prendre le temps de développer des œuvres de plus en plus ambitieuses. Le tournage du *Kid* s'étale sur presque une année, au grand dam des producteurs de la First National avec qui il est lié par contrat. Mais l'immense succès du film, aux États-Unis comme à l'étranger, offre à Chaplin la reconnaissance et la liberté artistique qu'il espérait.



« *Le Kid*, 6 bobines de joie. Voici le grand film sur lequel il a travaillé pendant une année entière. »

Le personnage de Charlot

Le personnage de Charlot — le vagabond, « the Tramp » —, est créé par Chaplin dans les années 1910. Il apparaît pour les deux premières fois en 1914, dans deux courts métrages tournés et sortis à deux jours d'intervalle. dans une soixante de courts métrages comiques, et plusieurs longs métrages produits à partir des années 1920.



Mabel's Strange Predicament, sorti le 9 février 1914



Kid's Auto Races at Venice, sorti le 7 février 1914

Le personnage de Charlot est à la fois immédiat et insaisissable : on sympathise d'emblée avec ce vagabond aux multiples facettes, à la fois clochard, gentleman et poète, maladroit et inventif, naïf et roublard, généreux et égoïste. Chaplin pratique un art de la nuance qui permet toujours de contrebalancer le caractère définitif que l'on serait tenté d'attribuer à son personnage.

Ses attributs vestimentaires, qui caractérisent le personnage, témoignent de cet effort. Charlot est toujours vêtu du même chapeau melon un peu trop petit, d'un veston qui, s'il était pas si étriqué, pourrait faire



illusion ; d'un large pantalon rapiécé — une simple corde faisant souvent office de ceinture —, de chaussures trop grandes et éculées, d'une canne distinguée. Malgré la misère qui se lit sur ses vêtements, le vagabond fait toujours preuve de raffinement et de bonnes manières. Ainsi, il choisit avec soin le plus beau mégot dans son étui à cigarettes, les mouvements de ses mains — vêtues de gants miteux — étant précieux et distingués.



Si le vagabond est fondamentalement bon et décide d'adopter l'enfant, ce n'est qu'après avoir envisagé de s'en débarrasser dans les égouts. S'il fait figure de héros lorsqu'il arrache l'enfant aux mains des employés de l'orphelinat, sa démarche comique nous interdit de limiter ce personnage à ce seul aspect héroïque. S'il aime sincèrement cet enfant et prend grand soin de lui (toilette, repas), il n'en demeure pas moins qu'il l'utilise pour mener à bien sa combine de vitrier/casseur de vitre.

Le burlesque : une expression singulière dans le *Kid*

Le burlesque : un genre cinématographique

Le burlesque est hérité de différentes formes de spectacle vivant, ancrées dans la culture populaire : de la commedia dell'arte aux cabarets et music-halls, en passant par les pantomimes qui se développent en Angleterre au XIXe siècle. Il se distingue par un comique de l'absurde et de l'irrationnel, qui s'applique à tourner en dérision tout élément, situation ou personnage relevant du sérieux, de l'autorité.

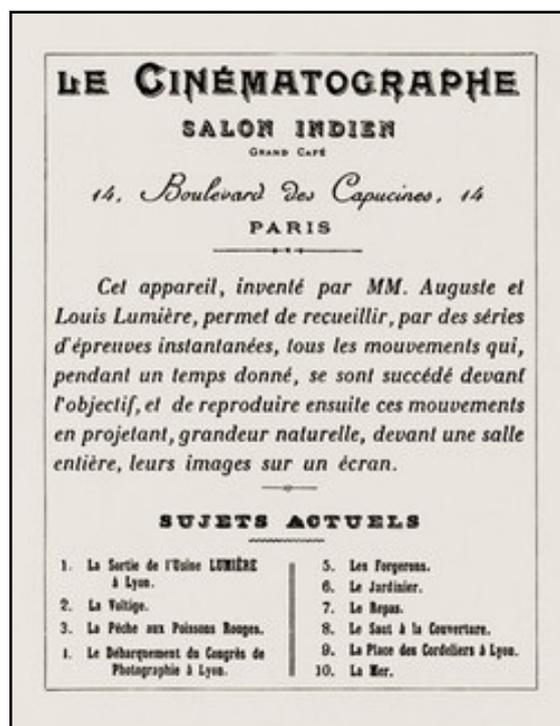
Le burlesque fait irruption à l'écran aussitôt que le cinématographe est inventé. Dès 1895, *L'Arroseur arrosé* des frères Lumière inaugure l'entrée du burlesque dans l'art cinématographique. Le film figure au programme des premières projections publiques et payantes de cinéma, à partir du 28 décembre 1895 dans le Salon indien du Grand Café à Paris.



Photogramme extrait du film *Le Jardinier (L'Arroseur arrosé)*, Auguste et Louis Lumière, 1895, 39 secondes.

Le film a un tel succès que l'expression « arroseur arrosé » entrera dans la langue, pour décrire un personnage dont l'activité ou les manières se retournent contre lui. *L'Arroseur arrosé* tranche pourtant avec les neuf autres « vues Lumières » qui composent ce programme, qui sont surtout documentaires ; c'est par exemple le cas de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, connu pour être l'un des tous premiers films.

Le programme et les films de la projection du 28 décembre 1895 sont visionnaires sur le site de l'institut Lumière : www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html



Programme des premières projections Lumière au Grand Café

Le burlesque est l'un des genres dominants dans les premiers temps du cinéma. Il est largement représenté par de grands noms qui restent aujourd'hui des références en la matière : Chaplin bien sûr, mais aussi Buster Keaton, Mack Sennett, Charley Bowers, Max Linder, Laurel & Hardy — qui poursuivent leur carrière dans le cinéma parlant —, etc.

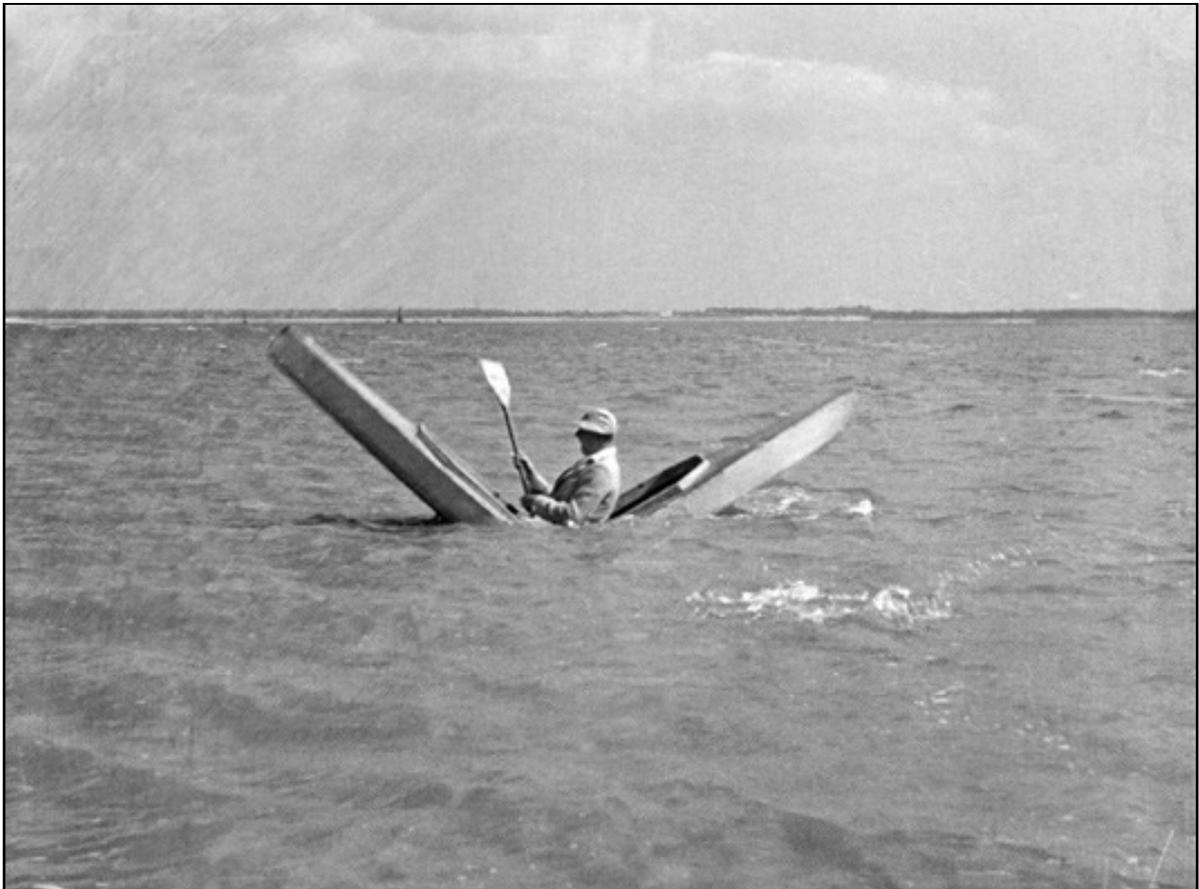
S'il est typique de l'ère du muet, le burlesque continue d'être représenté bien après l'avènement du cinéma parlant ; ce sont les films de Jacques Tati, Pierre Étaix, Jerry Lewis, Pierre Richard, Abel et Gordon...

Pour aller plus loin : une histoire du cinéma burlesque, sous la forme d'une frise interactive, est disponible à cette adresse :

upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-burlesque



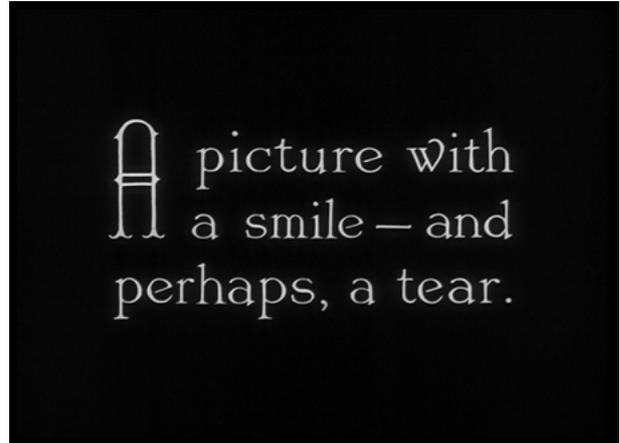
Buster Keaton dans *One Week* (La Maison démontable), 1920



Jacques Tati dans *Les Vacances de M. Hulot*, 1951

L'expression du burlesque dans le *Kid* : du rire aux larmes

L'originalité du *Kid* tient à sa dualité. Loin des courts métrages précédents, qui mettaient en scène le vagabond dans les situations comiques les plus diverses et absurdes, le *Kid* se présente d'abord comme un mélodrame. Le tout premier carton du film va dans ce sens : « Un film avec un sourire, et peut-être, une larme. »



Le mélodrame est un des grands genres de l'histoire du cinéma : il occupe une place essentielle au sein d'importantes filmographies (États-Unis, Italie, Mexique, etc.). Le mélodrame au cinéma joue, pour provoquer l'émotion du public, de l'alternance entre moments de bonheur et moments de détresse présentés avec la menace constante que le pire finisse par triompher. Il repose sur un catalogue d'événements et de motifs facilement identifiables : l'amour impossible, le sacrifice, la séparation, l'absence, l'innocence persécutée, la foi trahie, les retours de fortune imprévus. Le héros du mélodrame fait face à quelque chose qui le dépasse et arrive inéluctablement. Il se révèle impuissant, confronté aux caprices de son environnement (naturel, social, métaphysique) ou à ses propres instincts. Il tente souvent d'échapper à son destin, de s'opposer à l'émotion qui balaie tout en cherchant la fuite qui peut prendre de multiples formes : l'alcool, la régression infantile, le meurtre ou le suicide... La musique occupe une place essentielle dans le mélodrame cinématographique. Elle préfigure pour le spectateur la catastrophe qui s'annonce ; elle sublime aussi la relation du héros avec son corps, sa famille, ses proches.

Dans le *Kid*, le burlesque intervient en contrepoint des tensions dramatiques qui jalonnent le film. Les thèmes abordés se rapportent bien du mélodrame : la misère sociale, l'enfant abandonné une première fois, le désespoir d'une mère, puis d'un père après que l'enfant lui soit enlevé, etc.

Mais les séquences qui relèvent des larmes sont toujours accompagnées par des éléments burlesques, qui visent à faire sourire — et vice-versa. Par exemple, après la bagarre de rue, moment comique, l'enfant tombe malade. La fatalité s'abat sur la petite famille, puisque le médecin signalera John aux autorités. Pourtant, cette même séquence du médecin comporte quelques gags : par exemple, la confusion entre Charlot et John au moment de l'examen.

La séquence de l'enlèvement de l'enfant par les employés de l'orphelinat, particulièrement déchirante, est elle aussi ponctuée de traits burlesques. On pourra relever le pot de farine, lancé à la figure des agresseurs ; la glissade de Charlot sur le toit, avant de parvenir à



l'escalader ; sa démarche singulière pour faire fuir l'employé une fois John retrouvé.

Ces éléments burlesques sont transfigurés par la tension dramatique de la séquence. Ils ne font pas rire comme les gags burlesques dont le spectateur a l'habitude. Le contexte dramatique leur procure

une dimension supplémentaire.



Ici, les maladresses et les pantomimes de Charlot témoignent des efforts désespérés de cet homme prêt à tout pour retrouver son enfant ; des efforts que le spectateur accueille, certes avec un sourire, mais aussi une certaine tendresse.

La paternité : construction d'une unité familiale originale

Une vision originale de la paternité

Toute l'originalité du propos de Chaplin est de développer l'idée que l'attachement parental — paternel comme maternel — n'est pas un sentiment inné, mais qu'il résulte d'une construction complexe et soumise aux aléas de la vie.

On peut aisément relever les grandes étapes de jalonnement la construction du sentiment paternel, et de l'idée même de « famille ».

- La séquence de la rencontre : du déchet à l'enfant

La séquence qui voit la rencontre des deux personnages principaux — Charlot et l'enfant —, est construite selon un schéma rigoureux pour aboutir à « l'adoption ». L'enfant, qui vient d'être abandonné deux fois à la suite — la première par sa mère, la seconde par les malfrats —, est trouvé parmi les débris par le vagabond. La première réaction de celui-ci est de se demander qui a bien pu jeter l'enfant par la fenêtre, comme tous les débris qui jonchent le sol. L'enfant n'est alors pas considéré comme un être humain, mais comme un objet inutile et délaissé.

Le second temps continue dans ce sens. Charlot tente de remettre l'enfant à une mère qui passe par là, pensant en toute bonne foi qu'il lui appartient. Il désigne alors l'enfant par le terme « quelque chose » — « Excusez-moi, vous avez laissé tomber quelque chose ».



"Pardon me, you dropped something."

Le vagabond s'emploie alors à se débarrasser du fardeau. Il tente une première fois de « jeter » à son tour avec les ordures, mais l'intention est contrariée par l'apparition d'un policier.



Il use ensuite d'un subterfuge pour transmettre l'enfant à un autre vagabond, qui tentera à son tour de l'abandonner aux bons soins de la mère rencontrée plus tôt par Charlot. Laquelle mère, voyant passer ce dernier, lui remettra à nouveau, de force, et avec l'appui du policier.



Désemparé, Charlot s'assoie avec l'enfant sur le bord du trottoir. Il envisage de l'abandonner dans les égouts, mais se ravise. Il découvre alors le mot de la mère, demandant de prendre soin de l'orphelin.

L'enfant change tout à coup de statut : de chose abandonnée, il devient être humain. Le vagabond échange quelques sourires avec l'enfant, et décide de le prendre avec lui.

Arrivé devant chez lui, il rencontre ses trois voisines. À la question : « il est à vous ? », Charlot répond par l'affirmative. Puis : « quel est son nom ? ». Cette fois, pris de court, il rentre précipitamment, mais ressort tout aussi vite, répondant avec assurance : « John. ».

Ainsi, après un premier abandon auprès de la mère de passage, une première tentative pour remettre l'enfant à sa place initiale, un second abandon auprès de l'autre vagabond, qui abandonnera à son tour l'enfant auprès de la mère, puis une dernière tentative d'abandon dans les égouts, Charlot adopte et baptise symboliquement l'enfant.



"John."

- Un père responsable et aimant

La séquence qui suit, ainsi que de nombreux passages tout au long du film, témoignent de l'ingéniosité du vagabond qui invente sa fonction de père et développe pour son fils un amour paternel sincère et ouvertement exprimé.

Ainsi, il imagine une nursery avec les moyens du bord : le biberon-tétine fait maison, le pot, etc. Il transmet à son fils l'importance de la toilette, des bons gestes et des bonnes manières : être propre, se servir d'un couteau, respecter le bénédictin et la prière du soir, etc.



- Une famille recomposée

Enfin, le film s'achève sur la (re)composition d'une famille plus traditionnelle, au moins en apparence. Car la mère, qui a retrouvé son fils, a compris et accepte le lien qu'il a développé avec son père adoptif. Elle fait donc rechercher le père par la police, qui l'embarque et le dépose devant sa porte. Mère, fils et père adoptif se retrouvent pour former une nouvelle famille, recomposée.

À l'instar de la situation précédente, qui voyait l'enfant élevé par un homme célibataire — on parlerait aujourd'hui de famille monoparentale —, le final du *Kid* impose au spectateur de 1921 un propos d'une modernité étonnante. Non seulement la femme invite l'homme à entrer dans sa maison, mais elle le fait avec la bénédiction des autorités, dont le représentant assiste avec bienveillance à la scène !

Le sentiment paternel : force et limites

- Un instinct qui pousse à l'extrême pour sauver la relation père-fils

La scène de la course-poursuite est révélatrice de cet « extrême ». Son originalité tient au fait qu'elle se déroule sur les toits. Pourquoi pas dans la rue, comme c'est l'habitude ? Parce cette configuration amène un paramètre supplémentaire. Courant sur les toits, le père se met en danger : s'il tombe, il risque la mort. Le message est donc clair : s'il ne parvient pas à retrouver John, sa vie s'arrête.

La même idée transparaît dans la scène du rêve, après que John a été repris par la justice. À la fin du rêve, le père est tué par le policier ; ce dernier représente la justice, qui anéantit la vie du père en lui enlevant son fils.

- Une relation qui oscille entre rapport père-fils et rapport fraternel

Le rapport père-fils se trouve parfois inversé : l'exemple des prières est probant. C'est John qui insiste pour observer la tradition, et qui s'exécute avec application. Si le père a bien joué son rôle d'éducateur — on imagine que c'est lui qui a inculqué cette habitude à l'enfant —, il semble beaucoup moins assidu, et montre des signes d'impatience pendant la prière. Ici, l'enfant montre l'exemple à l'adulte.

De même, quand John prépare le petit déjeuner, le père reste au lit pour lire son journal. L'enfant réprimande l'adulte, lui intimant de se lever pour passer à table. La séquence du repas, qui suit, est révélatrice. On avait déjà remarqué une certaine disproportion dans les quantités de nourriture servies à l'enfant lors du premier repas — qui clôt une « bonne » journée de travail. D'un côté, le père prouve sa capacité à nourrir suffisamment son enfant. De l'autre, il le traite comme un égal, avec les mêmes besoins que lui — les portions servies, rigoureusement identiques, semblent bien généreuses pour un enfant de cinq ans.

Le petit déjeuner reproduit ce schéma, l'accentuant même. Le contenu du repas, des pancakes préparés par John, fait l'objet d'une stricte répartition. Si le père sert l'enfant en premier, il compte consciencieusement le nombre de pancakes dans l'assiette de chacun. Il semble qu'il tombe sur un nombre impair : il s'emploie donc à couper en deux le pancake supplémentaire pour assurer une égalité

parfaite entre John et lui. La scène a de quoi étonner. Le spectateur peut s'attendre à ce que l'adulte favorise l'enfant ; c'est en général ainsi qu'agit un parent, surtout lorsqu'il s'agit de friandises ou de pâtisseries. Le père fait tout l'inverse : il s'attribue exactement la même portion qu'à son fils. Il agit autant en père qu'en frère, comme s'il cherchait à prévenir toute rivalité qui pourrait poindre si l'un avait plus que l'autre.



- Les manifestations de cette relation singulière sont nombreuses.

L'activité professionnelle du père est évidemment révélatrice. L'enfant est complice de l'arnaque. D'un côté, on ne peut pas nier qu'il y a là transmission d'un savoir-faire, aussi atypique soit-il ; or, la transmission est intrinsèquement liée à une relation filiale. De l'autre, la technique est évidemment douteuse et moralement répréhensible : non seulement l'enfant travaille, mais de façon malhonnête. John est complice, dans une relation d'égal à égal avec l'adulte puisqu'il est capable de prendre des initiatives et de se sortir seul des situations problématiques. Summum de la contradiction, le père est

même prêt à « renier » son fils pour ne pas être démasqué par le policier — lorsqu’il le repousse du pied, à plusieurs reprises.

On pourrait aussi relever la séquence du « match de boxe ». Dans un premier temps, le père, bien dans son rôle d’adulte, intervient pour faire cesser le combat entre John et son adversaire. Mais, s’étant aperçu que son fils est doué et pourrait bien battre l’autre garçon — pourtant plus grand, plus fort —, il change d’avis et décide de le soutenir à la manière d’un entraîneur. Il abandonne donc ses prérogatives d’adulte et d’éducateur pour entrer dans le jeu. Il inverse définitivement les rôles — quoiqu’à contrecœur, faisant mine de gronder John pour feindre la défaite — lorsque le grand frère du garçon fait irruption : le combat des enfants est transposé chez les adultes, de façon presque gémellaire.