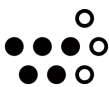


АВАНГАРДА: ОД ДАДЕ
ДО НАДРЕАЛИЗМА



Wallonie - Bruxelles
International.be

АВАНГАРДА: ОД ДАДЕ ДО НАДРЕАЛИЗМА

Уредници
Бојан Јовић
Јелена Новаковић
Предраг Тодоровић

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ
БЕОГРАД, 2015.

САДРЖАЈ

УВОД.....	9
AVANT-PROPOS.....	19

I

Miško Šuvaković AVANGARDE U JUGOSLAVIJI	23
Marijan Dović OD AUTARHIJE DO „VARVARSKOG” KOSMOPOLITIZMA: RANI AVANGARDNI POKRETI U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOSTI (1914–1929).....	41
Petar Prelog NADREALIZAM KAO INDIVIDUALNA POETIKA. O NADREALISTIČKIM OBELEŽJIMA U HRVATSKOJ MEĐURATNOJ UMETNOSTI	55
Кринка Видаковић Петров МОДЕРНИ ШПАНСКИ ПЕСНИЦИ И НАДРЕАЛИЗАМ.....	67
Leonor Lourenço de Abreu ÉMERGENCES DU SURRÉALISME AU BRÉSIL : JEUX ET ENJEUX D'UNE RELATION AMBIGÛE MAIS NÉANMOINS RÉELLE.....	83
Kate Grandjouan LE SURREALISME TRANSNATIONALISÉ: L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE 1936	95

Federica d'Ascenzo	
PRÉSENCES FRANÇAISES DANS LES REVUES D'AVANT-GARDE ITALIENNES 1916–1924	109

II

Jelena Novaković	
LA DIALECTIQUE DU HASARD ET DE LA NÉCESSITÉ DANS LA POÉTIQUE SURREALISTE	125
Марија Шаровић	
НАДРЕАЛИЗАМ И ЗАУМ.....	139
Дејан Ајдачић	
ОРГАНОПОЕТИКА ЧУЛНОГ ТЕЛА У ДЕЛИМА БЕОГРАДСКИХ НАДРЕАЛИСТА (ДО 1932).....	159
Dina Mantcheva	
LE FONCTIONNEMENT DES IMAGES DANS LA DRAMATURGIE SURREALISTE	173
Annie Urbanik-Rizk	
L'ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR DE BRETON, ESPRIT SURREALISTE DE SUBVERSION OU DÉTOURNEMENT BORGÉSIEN DU PALIMPSESTE?	185
Françoise Py	
AUTOMATISME ET IMAGINAIRE SPECTRAL DANS LES PRATIQUES PLASTIQUES SURREALISTES	197

III

Александра Манчић	
МАНИФЕСТНИ СЛУЧАЈЕВИ АВАНГАРДНИХ ПРЕВОЂЕЊА...	211
Вида Голубовић	
АСПЕКТИ ДАДАИЗМА ДРАГАНА АЛЕКСИЋА	245
Јасмина Лазић	
САН ПЕТРА РАЈИЋА У ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ КАО АВАНГАРДНИ МАНИФЕСТ СУМАТРИЗМА	261

Бранко Вранеш	
МИЛАН ДЕДИНАЦ ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНОГ ЖИВОТА И КЊИЖЕВНЕ ВРЕДНОСТИ.....	293
Јован Делић	
КЊИЖЕВНО ДЕЛО ДУШАНА МАТИЋА.....	309
Тијана Тропин	
КРАВА НОСИ ДВА ШЕШИРА: ИЛУСТРАЦИЈЕ ПОЕМА ЗА ДЕЦУ АЛЕКСАНДРА ВУЧА ИЗМЕЂУ НАДРЕАЛИЗМА И СОЦРЕАЛИЗМА.....	319
Кајоко Јамасаки	
ПЕСНИЧКЕ СЛИКЕ ЉУБАВИ У ЗБИРЦИ ПЕСАМА СМРТНА ПРЕСУДА.....	333

IV

Дејан Сретеновић	
РАЗСТРУЧАВАЊЕ У БЕОГРАДСКОМ НАДРЕАЛИЗМУ.....	349
Pavle Levi	
DIX DOIGTS.....	369
Irina Genova	
IN SEARCH OF UTOPIAN VISUAL LANGUAGE – “THE TRAFFIC” OF IMAGES IN THE MODERNIST / AVANT-GARDE MAGAZINES. BULGARIAN MAGAZINES FROM THE 1920S.....	383
Maryse Vassevière	
LE DEVENIR DE L’AVANT-GARDE SURREALISTE.....	407
Milanka Todić, Jasmina Đokić	
MULTIMEDIA MESSAGE OF SURREALIST WORK.....	421
Војан Јовић	
DADAÏSME, SURREALISME, CHAPLINISME.....	439
Божидар Зечевић	
ФИЛМСКИ НАДРЕАЛИСТА ЉУБИША ЈОЦИЋ КАО ЖИВИ МОСТ ИЗМЕЂУ ДВЕЈУ АВАНГАРДИ.....	459

Cécile Lefèvre

L'IMITATION DU CINÉMA: CECI N'EST PAS UN FILM (?)..... 483

Ksenija Stevanović & Predrag Todorović

*LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DE DÉ OU LES
INTERFÉRENCES DES ARTS* 495

BOJAN JOVIĆ*
(Institut za književnost i umetnosti, Beograd)

DADAÏSME, SURRÉALISME ET CHAPLINISME

Résumé : Cet article présente un bref aperçu des différents thématismes de Chaplin et de son art dans l'œuvre de Jacques Vaché, André Breton, Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Eluard, Henri Michaux, Philippe Soupault, Max Jacob, Vítězslav Nezval, Melchior Vischer, Luis Buñuel, Marko Ristić, Djordje Jovanović, Dusan Matić, et al. Il montre que les figures de Charlot et du vrai Chaplin étaient inéluctables pour les dadaïstes et surréalistes, malgré leurs vues finales sur l'art de Chaplin.

Mots clés : dadaïsme, surréalisme, Chaplinism, Jacques Vaché, André Breton, Tristan Tzara, Paul Eluard, Louis Aragon, Marko Ristić, Djordje Jovanović, Dušan Matić

Les unanimistes le réclament. Il serait un des leurs. Il serait aussi dadaïste, une réaction contre la sensibilité romantique, un sujet de psychanalyse, un classique, un primitif.
Henri Michaux, « Notre frère Charlie »

La position des artistes d'avant-garde du début du siècle dernier vis-à-vis de Charlie Chaplin laisse ressortir une véritable fascination à son égard. Les nombreux aspects de son génie créateur, mais aussi certains événements marquants de sa vie ne cessent d'attirer l'attention des avant-gardistes qui lui consacrent des articles, des ouvrages et même des numéros spéciaux de leurs revues ; d'année en année, la figure du petit vagabond, souvent identifiée avec son créateur, va progressivement outrepasser la simple image pour endosser diverses significations symboliques. Elle devient aussi une source d'inspiration pour la création littéraire et artistique

* userx64@live.com

** Рад је настао у оквиру научног пројекта Института за књижевност и уметност из Београда ON178008 *Српска књижевност у европском културном контексту*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

qui fait d'elle un héros d'œuvres écrites, un motif de toiles artistiques, un thème de pièces de théâtre ou d'œuvres cinématographiques, et même de compositions musicales, de ballets et d'opéras. Charlot s'érige en un repère et un modèle au regard duquel se positionnent les représentants les plus en vue de l'avant-garde culturelle européenne ainsi que de nombreux autres créateurs et penseurs.

Parmi les premiers, ce sont les créateurs dadaïstes et (plus tard) surréalistes, tels que Jacques Vaché, Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Eluard, Henri Michaux, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, Albert Cohen, Georges Grosz, Jorge Luis Borges, Branko Ve-Poljanski, Marko Ristić, Đorđe Jovanović, Dušan Matić qui, à divers titres et de diverses façons, vont accepter Chaplin et son œuvre. Nous nous proposons de présenter un bref aperçu des principales créations liées à la thématisation textuelle de Chaplin, tant dans le cadre de matériaux publicitaires et de propagande, que dans des lettres, journaux ou textes littéraires ayant pour auteurs des dadaïstes et surréalistes européens parmi les plus influents.

Etant alors mobilisé, Jacques Vaché, ami d'André Breton et l'un des principaux inspirateurs du mouvement surréaliste, découvre les films de Charlie Chaplin, comme la plupart des membres du cercle avant-gardiste parisien, dans les salles de cinéma de la capitale, lors de ses permissions. Cette rencontre laisse en lui une trace indélébile. Rapportant ses réflexions dans l'une de ses lettres écrites au front, il rêve

... [dans] quel film je jouerai ! – Avec des voitures folles, savez-vous bien, des ponts qui cèdent, et des mains majuscules qui rampent sur l'écran vers quel document !... inutile et inappréciable ! – Avec des colloque si tragiques, en habits de soirée, derrière le palmier qui écoute ! Et Charlie, naturellement, qui rictusse, les prunelles paisibles. Le policier qui est oublié dans la malle!
(Vaché 1919 : 24)

Pour les dadaïstes Charlie Chaplin est bien plus qu'un acteur comique – c'est une icône, c'est le plus grand artiste au monde, mais aussi, en tant que créateur, un collègue dont ils vont très volontiers reprendre le personnage et les avancées artistiques pour les mettre au service de leurs propres visées. A plusieurs reprises Tristan Tzara met à profit le nom de Chaplin : il le mentionne, par exemple, comme membre associé de Dada sur une affiche de 1919 « La seule expression de l'homme moderne – lire DADA » 1919. Il rédige aussi une annonce publiée par Emile Duharm le 2 février 1920, dans *le Journal du peuple*, dans laquelle on peut lire :

Charlie Chaplin, l'illustre Charlot, vient d'arriver à Paris. Il va nous être donné de l'applaudir ; ses amis « les poètes du Mouvement Dada » nous convient

à la matinée qu'ils organisent [...]. Le célèbre acteur américain y prendra la parole [...]. On a su dernièrement que Charlie Chaplin venait d'adhérer au Mouvement « Dada »... Gabriele d'Annunzio, Henri Bergson, Le Prince de Monaco [se seraient] convertis au Dadaïsme. (Sanouillet 1965 : 153)

Dans une lettre adressée à Tzara, Breton, au fait de l'intention du dadaïste roumain d'utiliser le nom de Chaplin en vue de promouvoir le dadaïsme, écrit qu'il ne sait pas trop ce qu'il doit en penser. « Cet écho sur Charlie Chaplin me surprend délicieusement. Mais, bien sûr, ce n'est pas vrai ? (*Idem* : 409) Si lui-même ne se prononce pratiquement nulle part, de façon explicite sur Chaplin et son art, il n'en est pas moins mis en relation, à plusieurs reprises, avec Charlot par d'autres artistes de la mouvance avant-gardiste : Passant en revue les membres du Mouvement dadaïste dans son texte « Présentation de circonstance », paru dans la revue 391 de Picabia, Eluard décrit Breton comme un « Charlot tragique ». / « Breton, Charlot tragique, Breton, onze petits morts » / Diego Rivera rapporte, pour sa part, que son enthousiasme pour Chaplin est partagé par d'autres « supporters de Charlot » appartenant à un même cercle de créateurs : Ilya Ehrenbourg, Guillaume Apollinaire, Max Jacob et André Breton. (Rivera, 1991 : 146)

Chaplin allait aussi figurer en bonne place sur une liste de personnages célèbres, dressée et publiée dans le n° 18 de *Littérature* (pp. 1–7), de mars 1921, par les rédacteurs de cette revue – Aragon, Breton et Soupault –, dans l'intention d'en donner un classement par ordre d'importance. Ce faisant, le but recherché n'était nullement d'élever sur quelque piédestal les 191 noms retenus sur cette liste, mais, au contraire, de les désacraliser, et ce en appliquant précisément la méthodologie scolaire (soit par l'attribution d'une note) contre laquelle ils se battaient. Charlot y occupe la troisième position, avec une moyenne de 16,9 (précédé par Breton, 16,85, et Soupault, 16,30, et devançant Aragon, Vaché, Eluard, Tzara, Freud, Sati, Sade, Reverdy, Picasso, Man Ray, Jarry, Jacob, Einstein, Chagall, De Chirico, Arp.) On notera que Chaplin a reçu de Breton la note 17/25, alors que, paradoxalement, il doit ses notes les plus basses à Soupault – 11/25 – et Tzara 10/25.

S'il n'était pas difficile de voir les tous derniers films de Charlie Chaplin en France, il en allait tout autrement dans l'Allemagne d'après-guerre, tant à cause de l'issue du conflit que de sa politique culturelle. En conséquence, les dadaïstes et les sympathisants de Dada (Grosz, Heartfield, Hilsenbeck, Hausmann, Blumenfeld, Picabia, Gutmann, Arp, Tzara, Serner, Schwitters, Ernst, Kobbe, Hertzfeld, Archipenko, De Chirico, Hustaedt, Noldan et Piscator) ont publié en 1920 une lettre de protestation s'élevant contre leur non diffusion : « Int. Dada-Kompania, Berlin adresse ses saluta-

tions à Charlie Chaplin, le plus grand artiste du monde et parfait dadaïste. Nous protestons en raison de la censure des films de Chaplin en Allemagne. » (*Dada* 3 : 437 1) L'absence d'informations de première main a même, dans certains cas, conduit à des spéculations les plus farfelues sur les origines de Charlie Chaplin et sur sa vie. C'est ainsi que le dadaïste Paul Citroën propose une biographie toute particulière de Charlie Chaplin dans une lettre adressée à Richard Hilsenbeck en 1920 :

Vous savez probablement que le père de Charlie Chaplin s'appelait Adolf Zeppelin, né à Mannheim, sans être toutefois de la parenté du fameux Baron Zeppelin, rendu célèbre par son dirigeable [...] A l'époque de la spéculation sauvage, Adolf a émigré en Amérique. Il s'est installé à Chicago, dans la célèbre East Street où il est devenu propriétaire d'un petit bar. Il avait un fils qui se prénomme Charlie. A l'âge de trois ans révolus, Charlie a été confié par son père à un cirque ambulante ; c'est là qu'il a appris le métier d'acrobate. Plus tard Charlie s'est rendu en Angleterre, où il a été engagé par L. Weinbergen pour sa compagnie cinématographique de Washington, en Amérique. Il est donc retourné en Amérique où il est devenu le comédien le mieux payé. Ainsi, selon une logique Dada, le petit Charles Zeppelin est devenu Charlie Chaplin, le plus grand artiste au monde ». (Citroën, 1920 : 103–104)

Pour sa part, Philippe Soupault se lance même dans une vaste biographie imaginaire du personnage cinématographique de Chaplin, basée sur les films de Charlot :

Je ne puis me dissimuler que je n'ai voulu qu'être l'humble historiographe du petit bonhomme qui a su exprimer en la résumant l'angoisse éternelle du monde d'aujourd'hui actuel. Je n'ai fait que raconter en respectant dans toute la mesure du possible la merveilleuse poésie qui anime Charlot.¹

Soupault conclut sa préface en constatant que le caractère émouvant de la vie de Charlot tient précisément au fait qu'il s'alimente aux sources

¹ Soupault, 1931 : II. Partant de la conviction que le cinéma, malgré sa formidable puissance, n'a pas encore détrôné le livre, Soupault explique qu'il ne lui est pas apparu absolument vain d'écrire une vie de Charlot, telle qu'il s'en rappelle, compte tenu que la dette envers l'énorme popularité de Chaplin n'est pas honorée. « Pour les millions d'êtres humains qui vont au cinéma, le personnage décrit par Chaplin est devenu un ami. Il jouit d'une popularité et d'une affection qu'aucune créature née de l'imagination humaine n'a connue, que ce soit Don Quichotte ou de Le Petit Poucet, Robinson Crusoe ou le Bon Petit diable, Il vit avec plus d'intensité que tous les personnages des légendes qui, du nord au sud et de l'ouest à l'est, enchantent les enfants des hommes et les hommes enfants. Charlot est vraiment le héros de notre temps, un héros universel et, comme diraient ses amis américains, il est l'homme qui a fait rire le monde et qui l'a aussi fait pleurer » (Ibidem : II–III)

mêmes de la poésie. Charlot est un poète au sens le plus pur et le plus fort du terme, affirme Soupault, et, si l'on veut donner de lui une image plus profondément vraie, ce n'est pas une biographie qu'il aurait fallu écrire, mais un poème.

Les débuts littéraires de Louis Aragon tiennent précisément au moment où, anticipant en quelque sorte l'idée de Soupault proposant d'écrire un poème sur Charlot pour donner de lui une « image plus profondément vraie », il compose ses premiers vers inspirés par ce dernier :

Je n'avais pas 20 ans quand j'ai écrit probablement le premier poème qu'on ait fait pour lui, en tout cas mon premier poème publié. Par Louis Delluc, dans « Le Film », une revue publicitaire. Ce sont les gens de ma génération qui ont compris Charlot, comme on traduisait péjorativement Charlie. Quand une femme avait cherché à le salir devant la justice américaine, j'ai écrit pour le défendre un article qui avait toute la violence de ma jeunesse, c'était dans les années vingt... Il m'en a écrit peut être trois lignes pour m'en dire merci. Il y a des choses comme celles-là dont on éprouve pour toute sa vie une grande fierté. (Aragon 1978 : 7-8)

Le poème évoqué par Aragon, « Charlot sentimental », est paru en mars 1918 dans la revue *Le Film* de Louis Delluc, avant d'être publiée sous une nouvelle version, « Charlot mystique », dans la revue *Nord-Sud* de Pierre Reverdy en mai de la même année. D'après les connaissances actuelles, ces deux textes seraient les deux premières oeuvres relevant de la « grande » littérature à avoir pour thème Charlie Chaplin et son art cinématographique. Par la suite, « Charlot mystique » a trouvé place dans le premier recueil de poésie d'Aragon *Feux de joie* (1920), alors que « Charlot sentimental » n'a jamais été repris dans quelque autre publication. L'idée prévalant serait que son texte n'était qu'un premier jet qu'Aragon, après sa publication, a tenu à retravailler pour arriver à un texte définitif ; les différences entre les deux versions sont toutefois si flagrantes que l'on peut difficilement parler d'une amélioration, mais plutôt d'écriture d'un nouveau poème.²

Outre le nom du personnage créé par Chaplin dans leur titre, on reconnaît aisément dans ces deux poèmes d'Aragon certains éléments des films de Charlot (avant tout *Floorwalker – Le grand magasin*, 1916 : les escaliers roulants, l'ascenseur, la jeune fille qui tape à la machine, la poursuite avec les policiers, le magot plein d'argent). Dans « Charlot sentimental » Aragon développe un thème qui allait devenir un lieu commun entrant dans une grande partie des textes (littéraires) sur le thème de Chaplin, mais

² Chaplin apparaît aussi dans un des tous premiers poèmes de Paul Eluard « Julot » en tant que pendant d'un ami enrobé, vraisemblablement Mac Swain. (Eluard, 1921 : 91).

aussi dans ceux émettant une opinion critique à l'égard de Charlot : l'amour malheureux et non partagé, qui, même lorsqu'il est sur le point de naître, ne réussit pas à s'imposer pleinement, car il se voit contaminer par d'autres sentiments tels que la compassion ou l'indifférence. « Charlot mystique » se présente, pour sa part, comme un patchwork de voix et de pensées humaines, tant intimes que liées aux tâches accomplies dans un grand magasin ; ce poème se termine peut-être par une sorte de commentaire poétique évoquant le caléidoscope de l'expression humaine (« C'est toujours le même système / Pas de mesure ni de logique / Mauvais thème »).³

Après ces deux écrits de jeunesse, composés sur la thématique de Charlie Chaplin, Aragon a publié en 1921 son premier roman intitulé *Anicet ou le Panorama* ; bien qu'il ne recèle aucun élément s'associant explicitement au personnage de Charlot, contrairement aux deux poèmes où son nom apparaît dans le titre même, on peut y relever une influence évidente de l'esthétique et des thèmes de Charlie Chaplin. A travers un récit picaresque et satirique, Aragon y relate les aventures d'un jeune poète qui rejoint une mystérieuse société vouée à la célébration de la beauté sous les traits d'une femme du nom de Mirabelle. L'initiation d'Anicet incombe à six de ses membres, fidèles représentants de la société intellectuelle et artistique de l'époque, dont l'un, le serveur Paul, personnage totalement amoral, à la gestuelle purement cinématographique, a assurément été façonné sur le modèle de Charlot.⁴ La ressemblance entre Paul et Charlot est à tel point évidente, depuis son chapeau melon et sa canne jusqu'à ses gestes nerveux et saccadés, qu'elle confère assurément, pour le lecteur, une signification supplémentaire aux nombreuses scènes où il apparaît :

Tout dans sa démarche était mécanique, il y paraissait plusieurs volontés qui mouvaient séparément les parties de son corps de façon à les faire valoir chacune, et on devinait que ne s'en trouvait point que n'animât le souci de plaire à la belle hôtesse. (Aragon 1921 : 47)

³ Le premier de ces poèmes repose sur une nette destruction de la construction phraséologique habituelle, à l'aide de figures et d'écarts grammaticaux et d'une perception alternante du moi lyrique, allant du sujet féminin au sujet masculin ; pour cette raison « Charlot sentimental » apparaît au lecteur comme offrant une prose plutôt absconse sur le plan sémantique. Le second poème repose sur une syntaxe et un choix de mots nettement plus simples, et est, de ce fait, exempt de toute ambiguïté et imprécision de sens pouvant résulter de diverses lectures/interprétations possibles.

⁴ Les autres personnages (de la société secrète) ont eux aussi pour modèles des personnes proches d'Aragon (Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Valéry, Jacques Vaché, André Breton, Pablo Picasso, Diego Rivera), alors que le personnage principal rappelle, par certains traits, Aragon lui-même.

Si, au premier coup d'œil, Anicet avait éprouvé l'envie de se moquer de cette marionnette, il dut très vite s'avouer qu'un émoi singulier l'étreignait à la vue de ce personnage toujours angoissé, qui se battait à tel point contre le monde matériel qu'il lui fallait inventer jusqu'au plus petit geste alors même qu'il le répétait. (*Idem*)

En conflit permanent avec tout ce qui l'entoure, avec tous les mécanismes sociaux ou naturels, confondant les objets inanimés et les êtres vivants, se sentant lui-même comme engoncé par une « carapace mécanique » telle celle de Bergson, Paul est simultanément un plaisantin à l'aspect comique et un personnage empli de craintes ; une incarnation de la « sensation de ridicule et de l'impossibilité de fuir ».

La gestuelle mécanique de Charlot, en tant qu'élément marquant de son personnage, a aussi été thématisée dans une autre œuvre en prose, datant des mêmes années, *Mélusine* de Franz Hellens, auteur belge proche de la poésie surréaliste. Ayant affublé le héros de son roman d'un nom obtenu par déformation argotique du mot Charlot – Locharlochi, il lui a aussi donné un aspect qui rappelle très fortement le personnage de Charlot, dont il a repris (presque) tous les attributs :

Du dernier groupe travaillant au fond de la salle, je vis se détacher un homme qui avait l'air de compter ses pas. Un chapeau melon noir trop petit se balançait sur sa tête, il portait une longue jaquette sombre, boutonnée à la taille, un gilet de couleur et un large pantalon qui s'agitait et pendait tristement sur ses grands pieds. Ses épaules oscillaient d'un écart régulier ; il avançait, posant le mouvement ou l'élevant, et son visage blanc portait une grimace de plaisir imprimée. Il marcha vers Mélusine, lui prit le bras, et demeura les jambes croisées, arrêtant sur elle des yeux qui affirmaient la décision de la conquête. Comme elle poussait un cri, je me précipitai pour la reprendre. Je tirai l'homme par les épaules, le retournai vers moi et le fixai sévèrement. Il me regardait sans bouger. Son corps était figé, raide comme la canne qu'il tenait en main ; la grimace de plaisir s'était changée en un sourire amer dont l'immobilité me glaça. (Hellens 1924 : 84 ; 684)

A titre de contribution à la revue *Le Disque vert*, Hellens choisit précisément un chapitre de son roman, intitulé « L'École du Mouvement », où certains passages peuvent être interprétés comme sa vision de l'esthétique du rire selon Chaplin, et en particulier ce mélange héroïco-comique qui reflète les exigences de l'époque :

La raison de mon habillement et de certains gestes qui vous font rire, et que je pourrais appeler des hors d'œuvres, est fort simple. Pour enseigner mes contemporains je me suis fait acteur. Notre époque réclame des prouesses ; mais elle veut que l'agilité se cache sous des apparences grossières et malha-

biles. Le music hall a remplacé le cirque, la drôlerie le sérieux. Je parais, tout le monde rit. On me croit gauche et maladroit. Je me heurte aux objets, je trébuche, je me relève. A travers le rire, l'étonnement commence à percer. On me suit, je déploie mes souplesses. Chaque passe est applaudie. Je produis en même temps la vitesse et le rire. En vingt secondes, j'ai parcouru beaucoup de chemin et propagé une multiple gaieté. On ne sait plus si l'on a ri davantage ou admiré. Mais le rire que j'éveille est aussi éloigné de celui que chanta Homère, que l'automobile de Pierpont-Morgan diffère du char d'Hector. C'est le rire amer, sec, bref, saccadé, détonnant, d'une époque affairée, le trépignement rapide d'une humanité positive et désabusée. (*Idem* : 688)

Le texte d'un autre auteur d'origine belge, proche du surréalisme, Henri Michaux, « Notre frère Charlie », constitue un exemple de contributions « manifestes et hybrides » à la mise en lumière de l'art de Chaplin. En dix chapitres, Michaux y développe une structure littéraire complexe, proche de l'essai, visant à définir les caractéristiques principales de la personnalité et de la créativité de Charlie Chaplin, et leur possible développement sous une forme littéraire. Après avoir avancé la conviction que Chaplin est l'expression de l' « âme moderne » sous ses nombreuses formes/professions, et énuméré ce qui caractérise l'art de Chaplin dans son ensemble : « Les unanimistes le réclament... » Michaux entreprend, dans les paragraphes suivants, d'exposer ses remarques sur certaines spécificités qu'il « justifie » ensuite en décrivant certains épisodes des aventures de Charlot d'une façon très dadaïste/surréaliste. Ce faisant, il s'appuie aussi bien sur certains films réels de Chaplin (2. Une vie de chien ; 7. & 8. Charlot au music hall ; 4. Charlot patine et l'Emigrant), que sur des œuvres de son invention. Ainsi, accompagnant l'affirmation que Charlot est une « réaction contre la sensibilité romantique » on peut lire un récit obscur, grotesque et teinté d'humour noir dans lequel Charlot tue sans pitié un policier dont il jette le corps dans un canal. (Michaux 1924 : 17) Les aventures de Charlot en tant que personnage se trouvant de l'autre côté de l'ordre et de la loi, reçoivent ainsi un trait cynique et sardonique, et se posent en opposition directe à l'ordre social :

Charlie, réaction contre le Romantisme.

Nous n'avons plus d'émotions. Mais on agit encore.

Charlie, c'est nous. Il tue un policeman. C'est fait. Il le tire par les bottes jusqu'à la rivière. Il ne se retourne pas. A la rivière, il le pousse du pied.

Le cadavre et Charlie, chacun va de son côté. Charlie marche, marche. Fatigué, il s'assied sur la pierre. Et la pierre, c'est la pierre, c'est la pierre du bief 3. Et la pierre retient l'écluse, et l'écluse retient le cadavre du policeman qui vient d'arriver.

Charlie a faim. Il lui faudra aller chercher des cakes au café de 1' « écluse ».

Charlie va au pantalon du cadavre, retire le portemonnaie. Puis il va chercher des « cakes ».

Et le cadavre va de son côté ; il va à la morgue.

Et les parents du cadavre disent : « Il n'a que ce qu'il mérite. Voilà où l'on arrive à vouloir n'en faire qu'à sa tête, quand on veut devenir policeman au lieu de travailler aux champs comme tout le monde ».

Et Charlie rouvre le porte-monnaie, retire une pièce, et dit :

« Il me semble que je pourrais me payer un cigare ».

Ainsi chacun va de son côté. (*Idem*)

Un an plus tard, Michaux publiera, dans cette même revue, un texte ayant trait au surréalisme contenant une remarque intéressante sur la technique de Chaplin, qui, selon lui, constitue un exemple de la façon dont on peut outrepasser les limites de la création automatique pure :

PS – Une fusion de l'automatisme et du volontaire, de la réalité extérieure. Les écrits surréalistes travaillés après coup, cela donnera sans doute des œuvres admirables. Charlie Chaplin fit un peu cela. De l'automatisme de Clown, aux actions du scénario. (Michaux, 1925 : 86)

Le dadaïsme et le surréalisme d'Europe centrale ont, eux aussi, apporté leur contribution à la thématization du Petit vagabond – le texte de l'auteur tchèque Vitezslav Nezval, daté de 1922, *Charlot devant la cour : Chaplinade improvisée en deux actes* (*Charlie pred soudem : improvizovaná chapliniáda o 2 epochách*) a en partie été écrit dans l'esprit de la Chaplinade de Goll (outre la reprise de l'indication « génologique » dans le titre, on y note aussi la présence de certains motifs de Goll, avant tout celui de Charlot sur l'affiche),⁵ alors qu'un texte de Max Jacob, s'essayant dans ce « genre », paru deux ans plus tard dans *le Disque Vert*, fait, dans une large mesure, penser à une suite de la variation sur le thème judiciaire de Nezval. Dans le premier acte de *Charlot devant la cour*, intitulé « Le soir dans la rue » Nezval change constamment de perspective, passant du vulgaire à l'émotion, pour rendre l'illusion d'un jeu pour le moins surréaliste (après la scène initiale – corporelle – devant un bar,⁶ Charlie se retrouve entouré d'une nuée d'étoiles qu'il tente de percer à l'aide de sa canne ; il salue dix fois avec son chapeau « avec toute l'élégance d'une corneille », il repousse les avances d'un lampadaire amoureux pour se jeter sur la première passante) ; toute la spécificité du procédé dont use l'auteur tchèque se reflète dans un recours appuyé, dans

⁵ Par son humour et ses connotations sociales, la Chaplinade de Goll, a sans aucun doute, inspiré le bref scénario de Nezval (Witkovsky 2004 : 5)

⁶ « Charlie est accroupi devant la porte d'un bar, il force comme un homme qui vient d'être victime d'un gros problème. Les queues de son manteau font un discret paravent tandis que, des mains, il s'agrippe au sol ». (Nezval 1922 : 341)

sa construction du récit fantaisiste autour du personnage de Charlie, à toutes une série d'indices sous forme de mots, de photos ou de situations aux connotations révélatrices. La scène introductive, dans laquelle Chaplin est accroupi devant le bar, fait clairement et directement association à l'humour scatologique, en évitant toutefois toute image vulgaire ou mimique drastique qui indiqueraient ostensiblement de quoi il s'agit). L'imminence de l'action burlesque s'affirme pleinement dans le deuxième acte, « devant la cour », dans lequel le jugement se transforme en un spectacle chaotique avec la présence du public, de journalistes, d'une foule de documents, de chevaux et, finalement, la « descente » du héros sur l'écran, puis en prison parmi les malheureux incarcérés.

Chez Nezval, le Charlie intérieur est un héros mélancolique qui exprime son *weltschmerz* en chantonnant un refrain sur l'amour non partagé : « Ah, savoir ce qu'est l'amour, et ne pas être aimé. O, notre cour qui nous rend visite » alors que le Charlie qui agit est tout à fait à l'image du personnage de cinéma, burlesque et amoral, des premiers temps.⁷

L'affirmation de Chaplin en tant qu'artiste de cinéma d'un type particulier fournit la trame de l'œuvre intitulée *Chaplin*, « pièce tragi-grotesque en six images »,⁸ de Melchior Vischer, une des figures emblématiques du dadaïsme à Prague. Chaplin, héros principal de cette œuvre publiée dans les années vingt du siècle dernier, est présenté comme un vagabond illuminé qui erre dans les contrées sans fins des Etats-Unis avec trois compagnons, « sa canne, son chapeau et le vent », et participe à diverses situations décalées, quasi dadaïstes. Il rencontre ainsi une série de compagnons insolites (un joueur de cornemuse slovaque, un vagabond, un Américain de souche, trois jeunes filles – Annie, Etel et Maud, une pocharde Bessy, etc.), il veut rejoindre un studio de Chicago pour y tourner un film, il se rend dans un bar pour noirs, bondé de boxeurs, dans l'intention d'introduire une nou-

⁷ Chaplin est aussi présent dans une lettre de protestation de Nezval « Etrange magicien », (*Podivuhodný kouzelník* », Recueil révolutionnaire *Devetsil*, 1922, pp. 32–50) comme une des icônes de la modernité, aux côtés d'Apollinaire, Picasso, Fairbanks... – « Chaplin apporte un joli cadeau en motocyclette, un miroir, des étoiles, du caviar, tout cela pour le manger, », (Nezval 1922 : 46)

⁸ Melchior Vischer, *Chaplin. Tragigroteske in Sechs Bildren*. Postdam : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1924. M. Vischer, écrivain d'expression allemande et d'origine et de culture tchèques, né sous le nom d'Emile Vischer (Emil Walter Kurt Fisher) en 1885 à Teplice. La première œuvre de Vischer, un bref roman intitulé *Sekunde durch Hirn* (*Transcerveau express*) 1920, est habituellement considérée comme le premier et unique « véritable » roman dadaïste. Dans l'entre-deux-guerres il a écrit et travaillé auprès des plus grands noms de la littérature d'alors, y compris Franc Kafka, Alfred Döblin, et Robert Musil, qu'il connaissait ou avec lesquels il était en contact. D'autres textes de Vischer ont obtenu d'excellentes critiques dont, avant tout, *Strolch und Kaiserin* (*Le vagabond et l'impératrice*) (1921) et *Chaplin* (1924).

velle discipline, la boxe « lyrique », il entend s'assurer le contrôle financier sur ses affaires et ses revenus dans l'esprit du renoncement au respect de la loi et des actions, il crée sa propre « fabrique » cinématographique. Pour finir, il tourne son propre film, et disparaît dans les ténèbres.

Le Chaplin de Vischer ne fait pas spécialement montre de traits sentimentaux ou pathétiques. Il mêle plutôt en lui l'homme d'action et l'être porté à la réflexion : les dialogues qu'il mène avec d'autres personnages, ainsi que ses monologues, seraient même à la limite de la démence s'ils ne confinaient pas, par moment, à la vision philosophique :

L'insensé compte beaucoup pour nous. On doit le prendre au sérieux. [...] Parlez toujours ! Parlez clairement ! Parlez correctement ! Parlez sans logique ! (Vischer 1924 : 79–80)

Ou bien :

J'éternue et, brusquement, je prends conscience de la façon dont respire mon époque, et à quoi elle ressemble. Ce n'est qu'une fine pellicule de surface ! On pourrait en un clin d'œil la ramener à une absence totale de fondements. Elle est banale, ennuyeuse. Elle est facilement reconnaissable à sa profondeur, si tant est que l'on attache quelque importance à la profondeur ! Son seul sens tiendrait à sa nature insensée. (*Idem* : 88)

A l'opposé, le texte de Max Jacob intitulé « L'Humour est la Danse sur le Volcan » (Jacob 1924 : 35–37, 2, 635–637) propose un mixte débridé d'éléments réels et imaginaires sans aucune volonté d'aborder une réflexion discursive (sérieuse) sur le phénomène Chaplin. Jacob situe son héros – auquel il donne tout d'abord son vrai nom, Charlie Chaplin, pour l'appeler ensuite Charlot, et finalement Charlot Uylenspiegel – dans une salle de tribunal municipale, où il comparait devant un juge d'instruction sous le nom d'Israël Zangwill (ou Till Uylenspiegel), juif polonais, tailleur de profession.⁹ La succession de passages à la fois comiques, satiriques et grotesques (le juge qui a peur que Charlot ne lui décolle sa barbe ; Charlot qui réchauffe sa gamelle sur le feu de l'inquisition, dans une cheminée dans l'âtre de laquelle flambent des corps humains en guise de bûches ; puis,

⁹ Israël Zangwill est le nom d'un humoriste et écrivain britannique, d'origine juive et létono-polonaise, alors que Uylenspiegel est un vagabond, un trompeur et un farceur, trouvant ses origines dans la tradition populaire néerlandaise et allemande. En liaison avec Chaplin, Zangwill est également mentionné chez un autre écrivain tchèque proche de l'esthétique surréaliste, Karel Teige, dans le texte « Sur l'humour, les dadaïstes et les clowns » (Teige 1924 : 38–40) à l'occasion de la description des écrivains humoristes anglo-saxons contemporains.

s'étant réchauffé et rassasié, il s'affale sur un canapé vert et s'amuse à faire tomber les passants avec sa canne) crée une image surréelle qui associe pêle-mêle moquerie des autorités judiciaires et des institutions religieuses, caricature des contemporains et farces douteuses exemptes de toute compassion pour leurs victimes. Sous forme de résumé qui, en quelque sorte, vient se poser en contraste de la vision donnée du monde, la partie finale renferme un commentaire du narrateur, dans lequel est aussi contenu le motif d'une (possible) rencontre théâtrale :

Je n'ai pas suffisamment insisté dans cette étude, forcément un peu brève, sur le côté attendrissant de notre héros. Rien de plus attendrissant qu'un juif polonais quand il est tailleur. On lui pardonnerait volontiers – lui, la vertu, la mysticité, la philosophie personnifiée – d'être capable de tout, tant il est attendrissant. Celui-ci est devenu clown anglais. Je vais tous les soirs à l'*Alhambra* le voir jouer avec une malle pendant un long sketch d'une demi-heure. Mais je ne suis pas sûr que ce soit lui !

Il ressort des exemples cités que, dépassant le domaine de l'exercice (auto)biographique, les rencontres entre l'art cinématographique de Chaplin et les avant-gardistes d'orientation dadaïste et surréaliste ont été, dans bien des cas, un puissant facteur de création sur le plan esthétique. On voit aussi se développer une production poético-théorique très dynamique qui se veut être une observation des traits les plus marquants tant du personnage de Chaplin à l'écran – Charlot – que de sa personnalité réelle. A cette lumière, et prolongeant l'idée de Ricciotto Canudo et Louis Delluc sur le caractère photogénique des gags cinématographiques de Chaplin et l'existence d'un lien structurel et fonctionnel entre eux, un des popularisateurs les plus importants et les plus polyvalents du Petit vagabond, le jeune Louis Aragon, observe le rapport entre le personnage de Chaplin et son entourage à l'écran. Dans un texte publié dans la revue *Le Film* de Delluc, (Aragon 1918 : 8–10) et constituant un remarquable apport à la théorie cinématographique de l'avant-garde, Aragon souligne que l'art cinématographique a la faculté de transformer des objets insignifiants de la vie quotidienne en éléments originaux de décor de film, c'est-à-dire d'ajouter une valeur poétique à ce qui nous entoure, tout en restreignant volontairement le champ de vision afin de renforcer l'expressivité des choses. Charlie Chaplin est un des rares cinéastes qui satisfait pleinement les exigences du décor cinématographique – les objets qui entourent le personnage de Charlot participent intimement à l'action. Il n'y a là rien d'inutile, ni rien de trop. Le décor est réellement la vision que Charlot a du monde, qui, en même temps que la découverte du mécanisme qui régit le monde et ses lois, poursuit le héros

à tel point qu'à travers un renversement de valeurs chaque objet inanimé devient pour lui une chose vivante et chaque être vivant un pantin dont il convient de trouver les leviers qui l'animent. L'action, qui peut être dramatique ou comique en fonction de l'observateur, se ramène à un combat entre le monde extérieur et l'humanité.

Tout ce qui se posait, chez Chaplin, comme une entorse à la moralité habituelle n'a fait qu'ajouter, dès ses premiers films, à l'attrait qu'il exerçait sur certains, et avant tout sur les dadaïste et les surréalistes ; ainsi Aragon, outre l'observation du rapport entre le personnage et le décor qui l'entoure, analyse aussi les aspects éthiques des actes de Charlot vis-à-vis des autres, en établissant une sorte de poétique de l'amoralité :

L'homme moderne exalte l'action, il trouve en elle-même sa récompense et se rit des fruits qu'elle peut porter [...] La vie active qu'il mène le met en état de surexcitation perpétuelle. Il ignore la mélancolie [...] je songe à Charlot étranplant Carmen, [...] Rien n'asservit l'homme moderne ni les cadres établis de la vie ni les contingences. Voyez Lafcadio en marge de la morale [...] Il faut à l'homme moderne la vie moderne, vie de libre concurrence, où les faibles périssent et les forts demeurent. La sentimentalité s'y punit de mort [...] Charlot bouscule les vieillards. Aragon : 39-43 ; 42)

Dans l'esprit de cette constatation que Charlot n'a pas à être entravé par les conventions sociales, quelques années plus tard, les membres du mouvement surréaliste vont publier, sous le titre *Hands off love*, un texte de soutien à Chaplin, alors confronté aux péripéties juridiques accompagnant son procès en divorce d'avec son épouse Lita Grey Chaplin.¹⁰ Ce pamphlet, signé par plus de trente auteurs proches de l'esthétique surréaliste, pose la question de savoir si Chaplin a le droit de comprendre et de vivre l'amour à sa façon, ou bien s'il doit se transformer en une chose soumise à une épouse qui le traîne en justice pour cause d'« infidélité » et son refus d'avoir des enfants : les surréalistes prennent passionnément fait et cause pour Chaplin, en défendant sa liberté d'agir et de penser qui les enchante. (*Révolution* 1927 : 3) Leur texte décrit Chaplin comme un génie, un « défenseur de l'amour », en particulier de l'amour « fortuit », qui est la victime du mariage et des institutions. Relevant, dans un langage cru, tous les torts de l'épouse de Chaplin, les surréalistes vilipendent, simultanément, l'amour bourgeois enfermé dans le carcan des règles de la vie maritale, en condamnant, plus largement, toute la bourgeoisie en générale :

¹⁰ Publié tout d'abord dans *Transition*, puis dans *La révolution surréaliste*, n 9-10, 1er octobre 1927.

Elle croyait dénoncer son mari, la stupide, la vache. Elle nous apporte simplement le témoignage de la grandeur humaine d'un esprit, qui pensant avec clarté, avec justesse, tant de choses mortelles dans la société où tout, sa vie et jusqu'à son génie le confinent, a trouvé le moyen de donner à sa pensée une expression parfaite, et vivante, sans trahison à cette pensée, une expression dont l'humour et la force, dont la poésie en un mot prend tout à coup sous nos yeux un immense recul à la lueur de la petite lampe bourgeoise qu'agite au-dessus de lui une de ces garces dont on fait dans tous les pays les bonnes mères, les bonnes soeurs, les bonnes femmes, ces pestes, ces parasites de tous les sentiments et tous les amours... (*Idem*)

La proclamation surréaliste gomme volontairement la frontière entre l'artiste et sa création, en passant à plusieurs reprises, y compris dans le cadre de l'exposition d'une même idée, de la personne réelle de Chaplin à son personnage artistique. Ainsi, lorsque madame Chaplin demande à son mari la permission de faire construire un attenant à la maison conjugale, Charlot s'y oppose en déclarant : « C'est ma maison et je ne veux pas l'abîmer. » En recourant à un tel procédé consistant à alterner personnage réel et artistique, les surréalistes entendent montrer que Charlot représente la vérité (a)morale de Chaplin, à savoir que, dans son oeuvre, son rapport envers le monde et les hommes repose sur sa position personnelle, confrontée aux contraintes imposées par le conditionnement social.

Lorsque, toutefois, la créativité de Chaplin fait, plus tard, une plus large part à la sentimentalité dans ses films, l'artiste perd les faveurs (de certains) surréalistes et l'on voit alors apparaître des prises de positions radicalement différentes. A titre d'exemple, dans une interview de Luis Buñuel, reproduite en 1929 dans *L'Amie des Arts* (1929), ce dernier, interrogé par Dalí, affiche une opinion fortement négative à l'égard de Chaplin :

Plus personne ne rit aujourd'hui de Charlot sauf les intellectuels. Il ennueie les enfants. Les paysans ne le comprennent pas. Il avait juste les capacités de toucher tous les snobs, toutes les sociétés littéraires et les conférences organisées de par le monde. Les marquis disent *C'est délicieux* ou pleurent lorsqu'ils voient que l'arène du cirque se vide. Il n'y a encore que les vieux croulants pour parler de ce « cœur gâteaux de Charlot ». Il a abandonné les enfants et il se tourne à présent vers les artistes et les intellectuels. Mais, en signe de souvenir de l'époque où il ne prétendait pas être autre chose qu'un clown, nous lui accorderons un miséricordieux *merde*. Et que nous ne le voyions plus jamais.¹¹ (Barrera López, Morelli 1994 : 291)

¹¹ Plus tard, Buñuel a justifié une prise de position aussi tranchée par l'instant qui voyait une « forte agressivité contre Charlot ». L'ancien pourri qui parlait du « coeur détraqué de Charlot » était André Suarez.

L'art de Chaplin ainsi que son engagement public ont également trouvé un écho dans les réflexions des auteurs ou artistes serbes d'orientation dadaïste et surréaliste. L'humour de Chaplin est perçu comme un type particulier de comique qui répond aux exigences de l'époque moderne. Marko Ristić cite ainsi les films de Charlots et de Keaton comme un exemple d'œuvres dans lesquelles est sous-tendue, derrière le comique apparent, « l'immensité des "ressentiments accumulés" dont parle Freud, toute une foule d'inadaptations morales douloureuses ». (Ristić 2003 : 29)

Puis, à l'instar de la position des principaux représentants du surréalisme international, le sentimentalisme tardif de l'œuvre de Chaplin a aussi rencontré en Serbie une vive condamnation. Dans un texte intitulé « Sada i ovde (Maintenant et ici) » publié dans la revue *Nadrealizam sada i ovde (Le surréalisme maintenant et ici)*, où il dénonce le lyrisme, l'esthétisme, le sentimentalisme se manifestant dans l'art et dans certaines prises de positions de ses contemporains, Jovanović cite précisément, à titre d'exemples négatifs par excellence, Charlie Chaplin et Rastko Petrović, « un chevalier anthropophile et un diplomate itinérant, à l'anthropophilie tout aussi pathétique ». (Jovanović 1931 : 11) Mettant en avant le film de Chaplin « *Les lumières de la ville* » et le livre de Petrović « *Ljudi govore (les hommes parlent)* », œuvres qui « suscitent toute notre colère ou tout simplement notre dégoût », Jovanović souligne que ces deux « souffre-douleur éplores » nous donne une idée de cette « cohorte d'individus à l'âme tendre et chavirante » en tant que représentants d'un esthétisme misérable, d'une vision sociale faussée par le sentimentalisme, ou tout simplement, à l'extrême limite, d'une pure hypocrisie.

Jovanović critique les voyages de Chaplin, ses décorations honorifiques, ses repas de gala, ses soirées dansantes, estimant que de telles activités sociales disqualifient définitivement l'acteur, en le réduisant à un simple clown ; pour les mêmes raisons, il estime que le manifeste surréaliste *Hands off Love* de 1927, écrit pour la défense de Chaplin, perd toute signification. Il en va de même pour Petrović (qui est pour Jovanović « le champion des mauvais services rendus au surréalisme ») après sa déclaration publiée dans *Putevi* de 1923. Manipulés aux fins de promouvoir un faux humanisme/une fausse compassion, face à l'idée ou au type de l'homme concrètement actif, les deux artistes représentent une « fiente » de véritable art non sentimental ayant pour seule et unique fonction d'amuser l'anthropophile américain moyen et les membres de toutes les sociétés humanistes imaginables du Vieux continent.

Ce faisant, s'il ne conteste pas que Chaplin reste ce que le cinéma a produit de mieux jusqu'à présent, Jovanović affirme qu'il le perçoit, simultanément, comme une « misérable éponge pour essayer les larmes » qui,

lors de ses voyages, devrait impérativement faire étape au Vatican, et qui, outre le rôle de Hamlet, devrait aussi jouer celui du « Nazaréen ». Il termine son pamphlet en réitérant la déclaration selon laquelle il considère « l'ensemble du complexe infamant du chaplinisme » comme une « merde en plein air », soit une vraie merde. (*Ibid* : 13)

Un quart de siècle plus tard, un autre ancien membre du cercle surréaliste serbe, Dušan Matic, est revenu sur l'idée, sporadiquement présente dans la presse de l'entre-deux-guerres à travers certaines informations, des photographies et des illustrations, de Chaplin dans le rôle de personnages historiques phares. Dans un texte intitulé « Chaplin » qui, par certains aspects représente, peut-être, une réponse polémique tardive aux critiques de Jovanović, il dirige son attention davantage sur les qualités esthétiques, poétiques et philosophiques (vitalistes), et moins sur les moments idéologiques liés à l'activité sociale de Chaplin. (Matic 1994 : 448–454)

Après l'énoncé du répertoire habituel de lieux communs rattachés à Chaplin et à son oeuvre (représentant « monolithe » de l'art cinématographique, artiste cumulant les qualités de comédien, réalisateur et scénariste ; comparaisons avec les grands noms de la littérature tels que Molière, Balzac, Dostoïevski, Baudelaire, Ujević), Matic relève certaines particularités de l'humour de Chaplin qui, à l'instar de tout autre art majeur, enchante aussi bien les représentants d'un public plus distingué qu'une plus large couche de spectateurs :

Le secret de son art tient, à ce qu'il me semble, au fait qu'il a fait que le rire, l'ironie, la satire, en un mot l'humour dans toutes ses nuances allant du galgenhumour (humour de potence) jusqu'au petit rire étouffé à peine esquissé et accompagné d'un geste, à peine visible, de la main, de la moustache, de la jambe ou des épaules, qui renverse tous les plâtras de sentiments et tout l'inhumain qui entrave l'homme, que cet humour, à l'instar d'une tempête, d'une averse alliant les rires aux larmes, passe par-dessus tout ce qui est conventionnel, banal, maussade, élimé, convenu, et terrible dans la vie, tel un soulèvement face aux injustices de la vie, pour que la vie en ressurgisse, pure, débarrassée de toute souillure, fraîche et supportable. En un mot souriante. L'humour est une tragédie qui a trouvé une issue pour aller vers la vie. (*Ibid* : 449)

Le comique de Charlot, à la différence de celui d'autres artistes contemporains, représente uniquement un premier plan, immédiatement visible, que Matic appelle un acte magique ; il permet à Charlot de prendre le spectateur par la main non seulement pour le faire rire mais aussi pour l'entraîner vers quelque chose de plus secret, plus intime – pour l'amener à une confession fraternelle et humaine.

Matić corrige en quelque sorte l'opinion défavorable émise à l'encontre du sentimentalisme et du romantisme de Charlot, en considérant qu'à travers l'humour et le rire, il raconte en fait une double vérité sur l'amour et la solitude, qui ne verse nullement dans le pathétique, mais lui permet de pénétrer la pensée et la sensibilité des spectateurs afin de les aider à y mettre de l'ordre – pour qu'ils puissent aller vers une vie meilleure, plus juste et moins jénible.

Se fondant sur des intentions (apocryphes) de Chaplin rapportant qu'il avait envisagé de tourner des films dans lesquels il aurait interprété le Christ, Napoléon et Hamlet, Matić développe dans son texte une fictionnalisation et une mythopoétisation spécifique à travers l'exposition d'idées à explorer pour les scénarios de ces films imaginaires de Chaplin.¹² Partant de la supposition que ce qu'un artiste a voulu faire, sans y parvenir, est peut-être plus important que ce qu'il a réellement exprimé, Matić considère que les trois problèmes humains principaux liés aux trois rôles historiques ou littéraires évoqués (la compassion et l'amour ; la toute puissance et le génie de la guerre ; la recherche de la vérité et le doute) correspondent précisément à ce qui a été la source et le moteur de l'art de Chaplin, ce qui constituerait une excellente base pour trois films remarquables, dans lesquels Charlot pourrait réussir à « ramener à une dimension humaine » trois mythes, trois légendes, trois fétiches, trois miracles ou trois monstres.¹³

¹² Partant de l'idée de tourner un film dans lequel Edna Purviance jouerait le rôle de Joséphine, Chaplin s'est trouvé de plus en plus fasciné par le génie de Napoléon, jusqu'au point de décider d'interpréter lui-même Napoléon dans la campagne d'Italie. Avec le temps, l'enthousiasme de Chaplin pour ce rôle est finalement retombé et l'idée en est finalement tombée à l'eau. (Matić 1994 : 274)

¹³ « Imaginez Charlot jouant Napoléon ! Dans la scène du couronnement à Notre-Dame, par exemple. Que serait-il resté, après lui, de la toile académique, au style pompeux, de David visible au Louvre ? Ou Napoléon, ayant les traits de Charlot, penché sur le prince André dans « Guerre et Paix » ou dans la scène de l'incendie de Moscou, ou dans les scènes jalonnant la retraite de Russie. Ou dans la bataille de Waterloo. Ou à Sainte-Hélène.

Ou Charlot monté sur un âne, entrant à Jérusalem, ou dans les scènes des « miracles » du Christ, lorsqu'il nourrit des milliers d'affamés avec cinq poissons, ou avec quelques pains, ou Charlot portant la croix, ou en croix, entre les deux larrons. Ou bien dans cette scène, qu'on pourrait croire imaginée par Charlot, lorsque le Christ, affamé, s'approche d'un figuier et, voyant que l'arbre ne porte pas de fruits, car ce n'est pas la saison, se met à le maudire. Avant que ses disciples ne constatent, le lendemain, que « l'arbre s'est réellement asséché ».

Seul Charlot aurait pu jouer cela, en nous faisant ressentir cet égoïsme bestial et forcené qui sommeille, y compris dans l' « amour de l'homme dieu ». Ou bien Charlot jouant le prince danois, lorsqu'il prononce son fameux : *To be or not to be, that is a question*.

Ou alors Charlot dans la scène du meurtre de Polonius, caché derrière le rideau, ou avec Ophélie lorsqu'il lui déclare perfidement (imaginez seulement son regard !) : « Va-t'en dans un couvent ! ». Ou dans la scène du combat à l'épée. Ça aurait été là trois films merveilleux, trois films insurpassables ! Trois illuminations ». (Matić : 453)

Sur la base de ce bref aperçu, on peut déjà se rendre compte à quel point l'art de Chaplin et sa vie privée ont été, pour les auteurs et artistes d'orientation dadaïste et surréaliste, un élément incontournable, tant par l'attention suscitée qu'à titre de source d'inspiration. Tout comme d'autres artistes d'avant-garde de la sphère culturelle européen ne, soit l'ensemble des pays allant de l'Angleterre à l'Union Soviétique, les dadaïstes et les surréalistes, qu'ils soient d'accord ou non avec les films de Chaplin, ses actes ou ses prises de positions, ressentent tout simplement le besoin de se positionner envers eux de façon positive ou critique ; apportant ainsi leur pierre à la confection d'une trame dynamique et fertile, mêlant chaplinisme et avant-gardisme, qui a abouti à certaines réalisations comptant à la fois parmi les réalisations artistiques les plus insolites et les plus intéressantes de l'entre-deux-guerres.

Коришћена литература

- Aragon, L. *Anicet ou le Panorama*, Paris: Éditions de la Nouvelle revue française, 1921, p. 47.
- Aragon, L. « Du Décor », *Le Film* (September 16, 1918), str. 8–10.
- Aragon, L. « Du Sujet », *Le Film*, (Janvier 22, 1919), réimprimé dans *Chroniques I: 1918-1932* (ed. Bernard Leuilliot), Paris: Stock, p. 39–43, p. 42.
- Aragon, L. « Le frémissement du rire et le l'irrépressible montée des larmes », dans : Georges Sadoul, *La vie de Charlot*, Lherminier, Paris, 1978, pp. 7–8.
- Barrera López, J. M. & Morelli, G. *Ludus: gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, Editoriale Jaca Book, 1994, p. 291.
- Citroën, P. « Eine Stimme aus Holland », *Dada Almanach*. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920. str. 102–104.
- Éluard, P. « Julot », *Projecteur* (Mai 21, 1920), réimprimé dans *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves* (Paris: Gallimard, 1921).
- Hellens, F. « L'École du Mouvement », *Le Disque Vert* (2nd year, 5 issues), 4–5, pp. 84, 684.
- Jacob, M. « L'Humour est la Danse sur le Volcan », *Le Disque Vert* (2nd year, 5 issues), 4–5, pp. 35–37, 2, 635–637.
- Matić, D. « Čaplin », *Avangardni pisci kao kritičari*, Beograd : Institut za književnost i umetnost, 1994, str. 453.
- Michaux, H. « Notre frère Charlie », *Le Disque Vert* (2nd year, 5 issues), 4–5, 1924, p. 17.
- Michaux, H. « Surréalisme », *Le Disque Vert* (4th series, 4 issues), 1, January, 1925, p. 86.
- Nado, M. *Istorija nadrealizma*, Beograd: BIGZ, 1980, p. 149.
- Ristić, M. « Humor i poezija » (1930), *Oko nadrealizma*, Beograd: Klio, 2003, p. 29.
- Rivera, D. & Gladys March, G. *My art, my life: an autobiography*, Courier Dover Publications, 1991, p. 146.

- Sanouillet, M. *Dada à Paris*, Paris: J.-J. Pauvert, 1965.
Soupault, P. Charlot, Paris: Plon, 1931, p. II.
Teige, K. « O humoru, klaunech a dadaistech, » Sršatec, 4, July-August, 1924, 38–40.
Vacheïe, J. *Letres de guerre*, Paris 1919, str. 24.
Vischer, M. *Chaplin*. Tragigroteske in Sechs Bildern. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1924.

Бојан Јовић

ДАДАИЗАМ, НАДРЕАЛИЗАМ, ЧАПЛИНИЗАМ

Резиме

Рад даје преглед различитих тематизација Чаплина и његове уметности код Жака Вашеа, Андре Бретона, Луја Арагона, Тристана Царе, Пола Елијара, Анрија Мишоа, Филипа Супоа, Макса Жакоба, Витјеслава Незвала, Мелкиора Фишера, Луиса Буњуела, Марка Ристића, Ђорђа Јовановића, Душана Матића и других.. Показује се како су фигуре Шарлоа и стварног Чаплина незаобилазна тема европских дадаиста и надреалиста, без обзира какво мишљење у коначном исходу имали о Чаплиновој уметности.

Кључне речи: дадизам; надреализам; чаплинизам; Жак Ваше, Андре Бретон; Тристан Цара; Пол Елијар; Луј Арагон; Марко Ристић; Ђорђе Јовановић; Душан Матић

АВАНГАРДА: ОД ДАДЕ
ДО НАДРЕАЛИЗМА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2
www.ikum.org.rs
МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ
Ушће 10, Блок 15, 11070 Нови Београд
тел/фах: 011 3676 288

За издавача

Бојан Јовић
Слободан Накарада

Индекс имена и појмова

Бојана Аћамовић

Тираж

300

Припрема и штампа

Чигоја
Ш Т А М П А

e-mail: office@cigoja.com
www.chigoja.co.rs

ISBN 978-86-7095-221-8