

positif

positif

est une revue mensuelle de cinéma éditée par l'Institut Lumière.

Ceci est le numéro **779**, publié en janvier 2025.

Lise Akoka et Romane Gueret *Ma frère*
Olivier Assayas *Le Mage du Kremlin*
Péplums des années 2000-2025
The Freak : la dernière œuvre de Chaplin
Dossier Altman, le flambeur

Ma frère de Lise Akoka et Romane Gueret © StudioCanal / Bettina Pittaluga



avec le

CNC

CNL

|



The Freak de Chaplin

La dernière œuvre de Chaplin

Francis Bordat

APRÈS LA SORTIE et l'échec commercial et critique de *La Comtesse de Hong Kong* en 1967, Chaplin, 79 ans, pense à son « prochain film ». Il réfléchit et accumule des notes sur l'histoire d'une femme-oiseau dont le rôle serait tenu par sa troisième fille, Victoria, 18 ans. L'œuvre avait déjà son titre : *The Freak* (qu'on pourrait traduire par « Le Monstre », « La Créature » ou « Le Phénomène »). Il y travailla passionnément pendant deux ans avec Jerome Epstein, producteur de ses films au Royaume-Uni. On pensait, il y a dix ans encore, que *The Freak* n'avait été qu'un projet inabouti. La biographie de référence de David Robinson¹ n'y consacrait qu'une demi-page, non sans souligner que le cinéaste y avait beaucoup tenu. En 2016, sur la base d'un premier lot d'archives et de témoignages, Pierre Smolik² a montré que le projet était très avancé fin 1969 et qu'il avait été tout près d'être réalisé. L'acquisition des archives d'Epstein par le Chaplin Office en 2015, et la découverte parmi elles du *final script*, avec

une numérotation précise des plans et de nombreuses indications de mise en scène, ont permis à Robinson d'établir avec certitude que *The Freak* a été, sinon le « dernier film » du cinéaste, du moins la dernière création importante de sa carrière. L'ouvrage confirme en outre que tout était « *ready to go* » (prêt à tourner) : le budget (jusqu'au cachet de Chaplin pour sa brève apparition en clochard londonien : 10 livres sterling), le financement, le casting, les lieux de tournage (studio et extérieurs), les décors et l'ensemble des moyens requis pour les effets spéciaux. Les ailes de l'héroïne ont été fabriquées (fibre de verre et plumes de cygne), essayées et testées aux studios de Shepperton, dans le Surrey, en Angleterre – elles sont aujourd'hui exposées au Chaplin's World de Vevey, en Suisse. *Last but not least*, un superbe story-board (abondamment reproduit dans le livre), œuvre de deux artistes talentueux, Gerald Larn et John Rose, permettait de visualiser des séquences clés. Tout, hélas !, a été arrêté le jour de Noël 1969, quand Oona O'Neill Chaplin a décidé qu'« il n'y aurait pas de film » : la santé de son époux ne le permettait plus, car « un nouveau tournage le tuerait ». Famille, amis, collaborateurs en ont tous été aussitôt informés. Détail poignant : personne ne l'a jamais dit à Chaplin lui-même, qui, je pense, sans être dupe, a continué jusqu'à sa mort en 1977 à rêver à son « *next film* » avec la complicité affectueuse et jamais lassée de son entourage.

Les archives retrouvées et l'analyse brillante qu'en propose Robinson, jusque dans sa minutieuse étude de l'évolution du scénario au fil de ses versions successives, font de ce livre une

Victoria Chaplin, essai des ailes aux studios Shepperton
© The Roy Export Company Ltd. DR

des contributions les plus importantes aux recherches chaplinniennes depuis des décennies. D'autant que Cecilia Cenciarelli, qui préface l'ouvrage, et Gian Luca Martinelli, qui le conclut, y apportent des éléments décisifs, et que les souvenirs de Victoria Chaplin et de Gerald Larn y ajoutent leurs éclairages et leur émotion.

Quelque part aux confins désertiques de la Terre de Feu, une femme-oiseau tombe, blessée par des aigles, sur le toit de la maison de Latham, historien britannique. Il la soigne, l'héberge et n'est pas insensible au charme de ses 18 ans, mais il ne peut empêcher que celle qu'on croit tantôt un ange guérisseur, tantôt un animal à chasser ou à exploiter, devienne bientôt victime de la superstition, de la cupidité, de la lubricité et de l'intolérance des hommes. Après un long périple qui la mène jusqu'à Londres, elle s'envole, meurtrie, mais toujours libre, pour rejoindre sa grotte chilienne. Un pêcheur la retrouve noyée au milieu de l'Atlantique.

Motifs clés de l'œuvre

Ce scénario, dont la reproduction *in extenso* occupe 112 pages du livre, est doublement passionnant. D'une part, on y retrouve la pensée et l'imaginaire du cinéaste à l'épreuve du monde de l'après-guerre. D'autre part, il illustre des motifs clés de l'œuvre en établissant avec son passé de nombreuses et souvent saisissantes correspondances.

Indissociable du comique chaplinien depuis les années 1920, le pathétique est ici renforcé d'un profond pessimisme : face à la franchise, à la beauté, à l'énergie, mais aussi à l'inadaptation burlesque de la créature (un Charlot féminin ?), la majorité des protagonistes de cette histoire sont, au mieux, des médiocres animés par de vils intérêts et sur lesquels s'exerce à plein régime la veine satirique du cinéaste. Une évidente religiosité est associée à la figure de l'ange (la femme-oiseau est d'abord nommée « Angel » par le scénario avant d'être baptisée « Sarapha » par son hôte), et le parcours de l'héroïne évoque un destin christique qui reflète la dimension spirituelle, sinon proprement chrétienne, qui traverse toute l'œuvre de Chaplin. Ceci n'entame pas sa défiance des prédicateurs : le personnage le plus chargé de *The Freak* est le charlatan « revivaliste » qui veut faire fortune avec l'ange en lui faisant réaliser de faux miracles. Le scénario n'épargne pas pour autant le scientifique athée qui s'efforce de prouver dans ses conférences l'inexistence de Dieu... avant de s'évanouir quand Sarapha passe en volant sous ses yeux. À peine moins virulente : la critique des milieux d'affaires, à travers deux sinistres individus qui poursuivent, enlèvent, et finissent par « vendre » Sarapha aux évangéliques à l'issue d'âpres et cocasses marchandages. Plus discrètement, le cinéaste raille l'insouciance et l'égocentrisme de l'*upper class* britannique, notamment en la personne de Margaret, l'élegant divorcée de Latham qui recueille Sarapha en cavale à Londres et la protège (en toute inefficacité) contre ses ravisseurs, puis de la police et des services de l'immigration. Clair écho biographique : ces derniers mettent la femme-oiseau en quarantaine le temps de s'assurer qu'elle n'est pas un animal et surtout qu'elle est bien citoyenne britannique, ce qui sera confirmé avec l'ironie qu'on pouvait attendre : elle est orpheline de missionnaires anglais, et les ailes ont poussé *après* sa naissance.

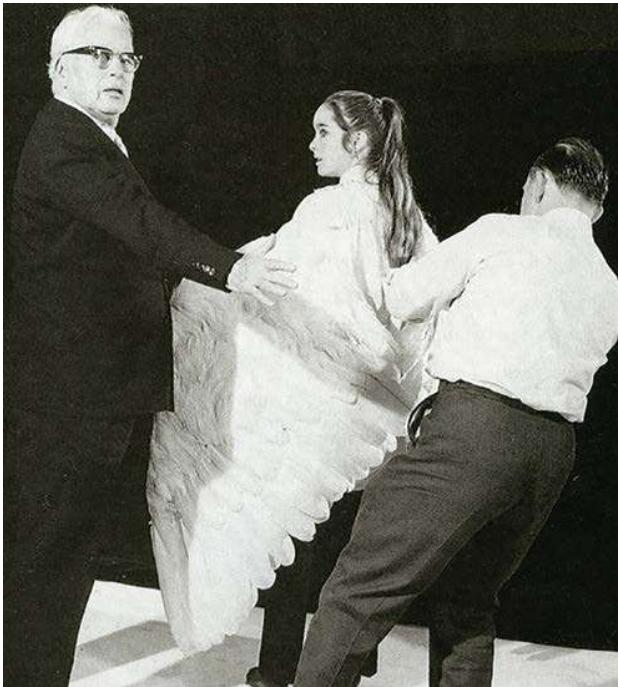
Le malaise chaplinien

Comme dans *Un roi à New York* et *La Comtesse de Hong Kong*, la comédie de Chaplin n'est pas dénuée de lourdeurs, notamment dans l'exagération des postures ou la répétition des gags – par exemple, les évanouissements provoqués par l'apparition de la créature en vol ou la proposition, maladroite et chaque fois mal reçue, de lui faire cuire des œufs pour le dîner. Mais le scénario a aussi ses finesse : il décrit des jeux de scène et des mimiques subtiles ; les dialogues sont la plupart du temps vivants et drôles. Lorsque Margaret héberge Sarapha, et que cette dernière sanglote puis s'endort dans ses bras, le bout d'une de ses ailes se coince inconfortablement dans le cou de son hôtesse : malaise chaplinien. Quand elle apprend que la femme-oiseau, à cause de son encombrant plumage, préfère se poser sur le dossier des divans plutôt que s'y affaler, et quand ensuite elle l'accompagne jusqu'à sa chambre pour lui montrer son lit : « Je ne sais pas si vous arriverez à dormir avec ces ailes, dit-elle, mais c'est le meilleur couchage que je puisse vous proposer, à moins que vous préfériez un perchoir ou quelque chose comme ça. »

Le principal salaud du film est sir Rex Horton, le second mari de Margaret (intéressant écho : « Rex » était le prénom du rival



Victoria Chaplin avec ses ailes, en répétition sur la pelouse du Manoir de Ban sous la supervision de son père, en août 1974.
Photo Jean-Baptiste Thierrière © The Roy Export Company Ltd. DR



détesté de Charlot, le funambule « *King of the air* » du *Cirque*). En l'absence de sa femme, il entreprend *ipso facto* de violer Sarapha. Laquelle se défend et poignarde l'agresseur avec des ciseaux qui traînent sur la table : depuis son arrivée en Angleterre au moins, Chaplin a vu tous les films de Hitchcock, et bien sûr *Les Oiseaux*, dont il a étudié les effets spéciaux pour la préparation de *The Freak*, et, avant lui, *Le crime était presque parfait*.

La tentative de viol puis le meurtre que commet Sarapha pour l'empêcher préludent à la dépression qui touche la femme-oiseau dans les dernières pages du scénario où elle est confrontée à la cruauté des hommes. Sortie de son calvaire, mais consciente de la menace toujours présente d'être exploitée et persécutée, elle s'enfuit dans la nuit pour rejoindre sa caverne au Chili. L'avant-dernier plan du film est une coupure de presse : « Créature retrouvée noyée au milieu de l'Atlantique. » Le dernier montre Latham qui repose le journal pour conclure laconiquement : « Pauvre Sarapha ! Sa vie n'était pas possible. Ses soucis sont maintenant terminés. »

Les nombreuses informations apportées par le livre de Robinson nous invitent à prolonger sa réflexion au-delà de ses propres pistes. Je me contente dans ce qui suit d'en évoquer deux que l'ouvrage, il me semble, a laissées de côté. À l'aube des années 1920, la place croissante accordée au pathétique dans les films de Chaplin s'est accompagnée d'une désexualisation délibérée de Charlot, dont les amours ont peu à peu été débarrassés de la libido paillarde des anciens courts métrages. Cette dernière fait retour, associée à un érotisme plus voyant, dans les films de l'« après-Charlot » et de façon très nette dans les films anglais. Dans *The Freak* toutefois,

Chaplin aidant sa fille Victoria à installer les ailes
© The Roy Export Company Ltd. DR

qui se distingue par le caractère familial de son projet et le destin particulièrement tragique de son héroïne, cette dimension sexuelle produit des contradictions, voire des impasses, qui selon moi ont pu contribuer à l'abandon du projet, en tout cas à la reconnaissance tacite de son caractère « irréalisable ».

Des indices le signalent, qui apparaissent parfois où l'on ne les attend pas, entre autres du côté de la musique. Grâce à l'impeccable chronologie qui figure à la fin du livre, je vérifie qu'au moment où Chaplin commence à préparer *The Freak*, il travaille par ailleurs avec Eric James, son arrangeur, à la partition de la réédition du *Cirque*, et j'apprends que le cinéaste compose à cette occasion les paroles et la musique de la chanson « *Swing, Little Girl* » qui accompagne le générique, où Merna Kennedy se balance sur un trapèze. Interprétée par Chaplin lui-même, cette chanson recommande à l'écuyère-trapéziste (une autre « femme-oiseau ») de ne jamais regarder le sol, et de plutôt « lever les yeux vers le ciel » pour ne pas risquer de tomber. Et quand Chaplin, après la mise en sommeil de son projet, se consacre à la partition qui accompagnera la réédition du *Kid* (1971), il demande à Eric James d'y intégrer l'air qu'il a composé pour *The Freak*. Est-ce un hasard si c'est dans une des séquences les plus célèbres de ce film, le rêve de Charlot, que des ailes poussent à tous les résidents du quartier et qu'un ange séducteur interprété par Lita Grey, 12 ans (que Chaplin épouse quatre ans plus tard), vampe un Charlot très consentant, puis provoque une bagarre généralisée qui brise les ailes du héros et le laisse inconscient et déplumé au seuil de sa maison – comme Sarapha flottant noyée sur l'océan ? Or, la séduisante tentatrice du *Kid* et la belle écuyère du *Cirque* (que Rex, « *King of the Air* », enlève à Charlot) sont parmi les figures féminines les plus nettement érotisées du cinéma de Chaplin.

Contradiction

En 1970, Victoria pouvait-elle incarner cette dimension proprement sexuelle, sinon érotique, de l'ange ? La photo de Sarapha en couverture du livre la montre très sagement couverte de ses ailes blanches et d'un pantalon noir. Gerald Larn raconte que, la première fois qu'elle était venue essayer ses ailes au studio, elle portait une « très mignonne minijupe », sitôt abandonnée pour des jeans qu'elle n'a ensuite plus jamais quittés. Frappe d'ailleurs, dans les superbes dessins de son story-board, le caractère asexué de l'ange, silhouette longiligne dont la féminité est à ce point effacée qu'elle pourrait confirmer l'hésitation connue quant au « sexe des anges ». Mais pendant deux semaines de juin 1969, Chaplin a engagé un autre dessinateur, John Rose, pour réaliser un second story-board. Ses planches concernent entre autres la séquence du viol, mais, quel que soit le moment qu'elles illustrent, toutes sans exception érotisent la « créature », dont les formes et les poses hypersexualisées tranchent radicalement avec sa représentation dans les esquisses de Larn.

Impossible de savoir si ce changement répondait à une demande explicite de Chaplin, mais nul doute qu'il allait dans le sens de certains de ses fantasmes. En tout cas, l'incompatibilité flagrante entre les deux story-boards reflète et renforce une contradiction déjà présente dans le scénario, où l'innocence enfantine de l'héroïne est confrontée à la libido d'au moins deux protagonistes : le

bon Latham et le méchant Rex. Le premier reconnaît et assume son désir pour la femme-oiseau – et refuse, par crainte d'y céder, de dormir avec elle, lui demandant même de bien fermer sa porte à clé (« Il se trouve que je suis un homme ! »), impolitesse dont Sarapha se vexe naïvement. Le second passe aussitôt à l'acte et en est puni.

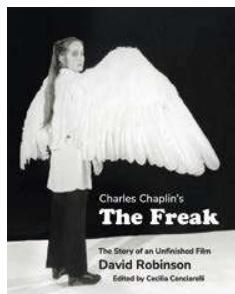
Comment le tournage aurait-il résolu cette contradiction ? Compte tenu de la gêne latente qu'elle a pu inspirer à la famille Chaplin, je comprends que Robinson ne s'y arrête pas. Mais son livre nous donne de nombreuses occasions de la remarquer et d'y réfléchir.

Autre point que Robinson ne traite pas vraiment, mais sur lequel la préface de Cenciarelli attire notre attention : le scénario de *The Freak* illustre d'une manière quasi emblématique l'importance du « principe de légèreté » dans l'œuvre chaplinienne. Plaquée au sol par une fracture à la cheville pendant le tournage de *La Comtesse de Hong Kong*, le cinéaste en a sans doute éprouvé assez la nostalgie pour en faire dans son « prochain film » l'ultime célébration. Car pour aller vite et ne retenir que les exemples les plus connus, les rêves de Charlot sont couramment des rêves de danse et d'envol, des fantasmes de décollage et de lévitation. On l'a vu dans la séquence du *Kid*, dont le plus beau moment est sa conclusion : réveillé de son rêve par un flic, le Vagabond bat brièvement des ailes (qu'il n'a plus) pour lui échapper. Mais déjà dans *Une idylle aux champs*, hommage à Nijinski et à *L'Après-midi d'un faune*, Charlot esquisse un mouvement d'ailes pour rejoindre les nymphes qui dansent dans un pré. Il retrouve le même geste dans *Le Cirque* quand il descend en glissant, avec une grâce aérienne, du mât où il a grimpé pour échapper au lion. Dans *Les Temps modernes*, la folie qui s'empare de Charlot rivé à sa chaîne de montage lui confère tout à coup une légèreté surnaturelle. Insaisissable, il parcourt l'usine dans une danse faunesque et finit par s'envoler au câble d'une grue d'où il nargue patrons et camarades. Et quand, dans *Le Dictateur*, Hynkel s'abandonne à ses rêves d'empire, il entre comme en apesanteur, grimpe aux rideaux, saisit un globe terrestre qui, par contagion, devient lui-même ballon et, dans un imperceptible ralenti, il bondit sans élan sur son bureau. C'est clair : Charlot, comme Sarapha, échappe aux lois de la gravité. ■

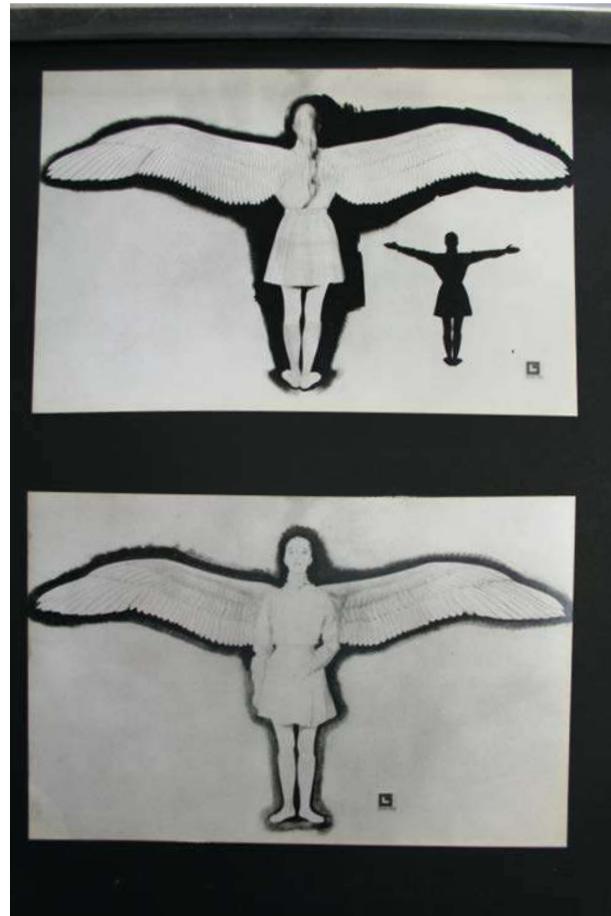
1. *Chaplin : His Life and Art*, David Robinson, McGraw-Hill, 1985,

2^{de} édition révisée 2001

2. « *The Freak* », le dernier film de Chaplin, Pierre Smolik, préface d'Adolphe Nysenholc, Call Me Edouard, 2016.



Charles Chaplin's « The Freak », The Story of an Unfinished Film, de David Robinson, Cecilia Cenciarelli (éd.), Sticking Place Books, New York, 2025.



Dessin technique de Gerald Larn pour le personnage de Sarapha

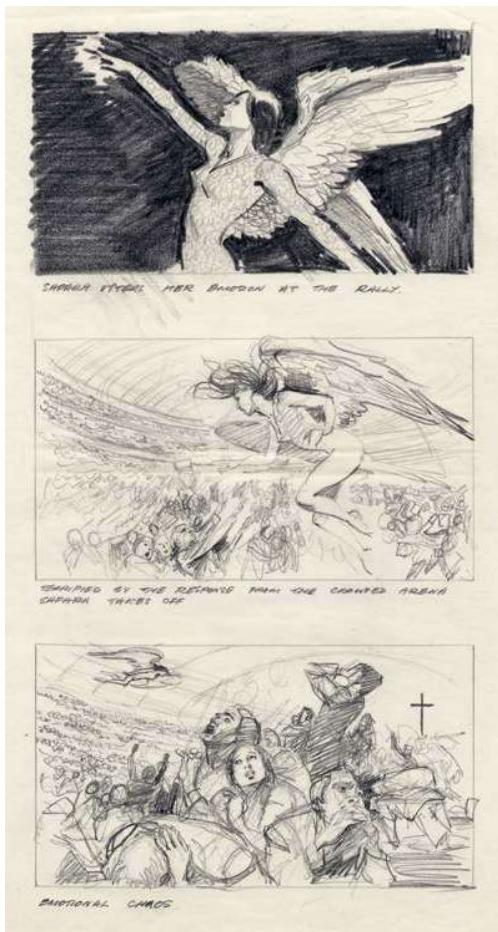
© The Roy Export Company Ltd. DR



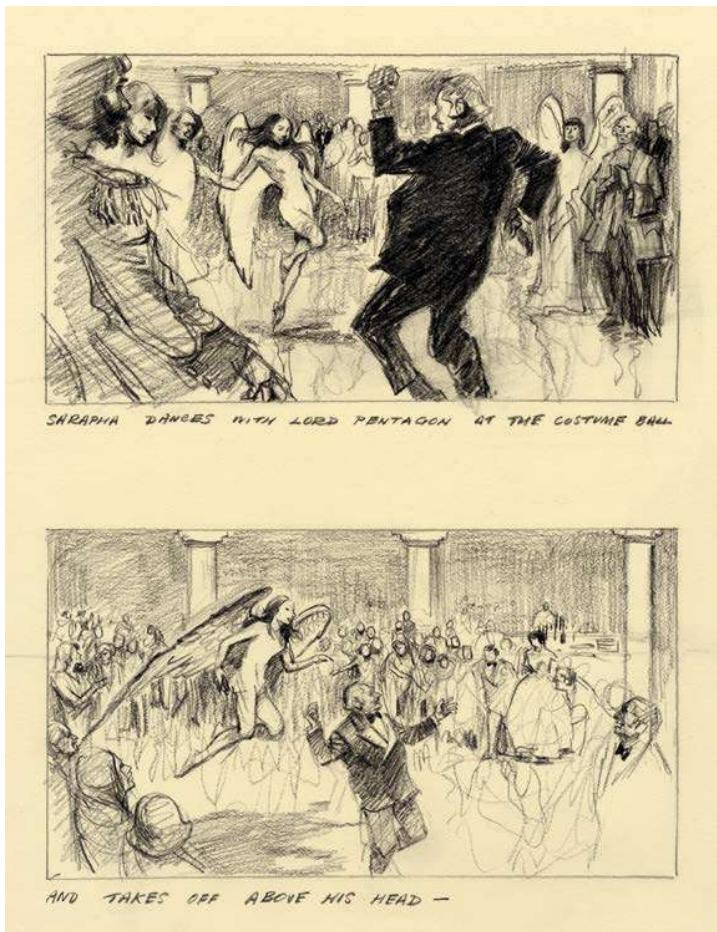
Planche contact des premières répétitions de Victoria Chaplin aux studios Shepperton, avant la construction des ailes
© The Roy Export Company Ltd. DR



Dessin de Gerald Larn © The Roy Export Company Ltd. DR



Dessin de John Rose © The Roy Export Company Ltd. DR



Dessins de John Rose © The Roy Export Company Ltd. DR



Dessin de Gerald Larn © The Roy Export Company Ltd. DR

Photogramme d'un film amateur avec Victoria Chaplin © The Roy Export Company Ltd. DR

