**La scène du barbier dans Cadet d’eau douce (1928)**

**Vidéo** Cette scène est antérieure au film de Chaplin.

Mais un parallèle peut être fait dans la façon de traiter les images et le son (son, postérieur dans la version présente de 2016).

On notera particulièrement les effets de « mickey-mousing » faits instrumentalement :

* la flûte quand il passe le blaireau ou
* au moment du rasage de la moustache
* les grelots lorsque le barbier lui essuie le visage.

On retrouve le thème du fils lorsqu’il découvre la jeune fille dans son fauteuil puis le thème de l’amour.

Dans cette scène dont la musique a été composée bien après le film, on peut constater que l’agencement des thèmes a été parfaitement étudié par Timothy Brock.

Le calage de la musique se fait ici en post-synchronisation.

Inversement, dans la scène du barbier du Dictateur, la musique est préexistante et, même si l’on peut imaginer que la version utilisée dans cette scène pousse le rubato à l’extrême, afin que le mime fonctionne et déclenche le rire, on comprend très bien que la scène a été filmée sur la musique.

**La scène du barbier dans Le Dictateur (1940)**

**5ème Danse Hongroise – Johannes BRAHMS**

En 1940, parlant de la musique du **Dictateur**, Chaplin a déclaré dans une interview :

« *La musique de film ne doit jamais ressembler à une musique de concert. Bien que cela puisse en réalité transmettre davantage à l'auditeur-spectateur que ce que la caméra véhicule à un moment donné, cela ne doit cependant jamais être plus que la voix de cette caméra* ».

Son arrangeur musical à l'époque, Meredith Willson, a déclaré à son sujet :

« *Je n'ai jamais rencontré un homme qui se soit voué aussi complètement à l'idéal de perfection que Charlie Chaplin. (…) Son attention aux détails, son sens de la phrase musicale exacte ou son tempo exprimant l’atmosphère qu’il souhaitait étaient toujours éblouissants… Il cherche toujours à dénicher chaque fausse note, même mineure, qu’elle vienne du film ou de la musique* ».



Charles Chaplin travaillant avec Meredith Willson sur la musique du Dictateur

**Vidéo**

***Le Dictateur*** est véritablement une œuvre de maturité.

Né en 1889 (exactement comme Hitler), Charlie Chaplin avait 49 ans en 1938, dont déjà 25 ans d’expérience au cinéma depuis le Charlot de la Keystone (1913-1914), et s’apprêtait à réaliser l’un de ses trois plus grands films.

Chaplin venait du cinéma muet et n’avait pas encore complètement abandonné toutes les techniques liées au genre. Voici, pour mémoire, les six fonctions principales qu’avait la musique (omniprésente) dans le cinéma muet :

* couvrir le bruit du projecteur par la musique du piano et parfois d’un orchestre.
* remplacer la voix humaine.
* renforcer l’action et l’émotion.
* égayer et humaniser des images animées en noir et blanc (qui apparaissaient à l’homme du début du XXe siècle terriblement tristes et ternes).
* souligner par l’emploi de musiques différentes le découpage des différentes scènes du film.
* prolonger la tradition des spectacles visuels antérieurs au cinéma muet qui étaient déjà accompagnés de musique (cirque, magie, ombres chinoise, lanterne magique…).

Charlie Chaplin qui possédait un sens inné de la musique (Debussy lui avait dit un jour « vous êtes d’instinct un musicien et un danseur ») composait habituellement les musiques de ses films mais, en tant que musicien autodidacte, ne savait pas les noter. Il employait un arrangeur professionnel pour l’aider à noter et orchestrer ses thèmes. Il fit appel notamment à David Raskin (élève de Schoenberg).

Or ***Le*** ***Dictateur*** emploie fondamentalement des musiques allemandes (à l’exception de passages musicaux secondaires comme la marche militaire). Pourquoi Chaplin n’en a-t-il pas composé toute la musique comme il l’a fait pour la plupart de ses grands films ?

* Sans doute a-t-il pensé que le sujet était trop sérieux pour une utilisation de la musique trop proche de la comédie et trop typée. Il s’était visiblement donné pour objectif d’aller à l’essentiel, cela supposait une sélection des musiques les plus importantes, non noyées dans un flot musical continu. [Il avoua après la guerre que s’il avait imaginé les horreurs qui allaient être commises, il n’aurait jamais pu traiter ce film avec des éléments de comédie].
* Charlie Chaplin semble avoir voulu s’adresser au peuple allemand pour lequel la musique jouait un rôle très important à cette époque et qui était très fier de sa culture. En utilisant la musique des grands compositeurs allemands (Brahms, Wagner), Chaplin présentait au monde entier le contexte culturel de ce peuple et montrait aussi aux Allemands qu’il connaissait leur art tout en faisant passer en filigrane des messages : attention aux pièges de l’illusion de grandeur, attention à ne pas oublier que la culture allemande s’est aussi nourrie des apports de cultures étrangères dont il serait très dangereux de faire table rase. [La recherche des musiques allemandes les plus riches de sens par Chaplin est sans doute comparable à celle de Stanley Kubrick qui s’était immergé pour son film ***Barry Lyndon*** dans la musique baroque du XVIIIe s dont il en avait écouté la quasi-totalité].
* En raison des dialogues parlés, la musique n’est pas tout le temps présente dans ce film, ce qui modifie en partie son rôle : elle ne remplace plus la voix mais renforce surtout l’action et l’émotion. Même si certains passages évoquent encore largement du cinéma muet, une large proportion du film ne relève du besoin de « délayer » des accompagnements musicaux omniprésents mais plutôt de souligner les scènes importantes (qui resteront dans toutes les mémoires) et d’utiliser des transitions musicales pour renforcer la compréhension de l’histoire et marquer le découpage temporel du film (ce qui en fait une utilisation très moderne de la musique au cinéma).

***La 5ème danse Hongroise*** de Brahms

La pantomime que Chaplin réalise dans la scène « travailler dans la joie » montre à quel point le choix des musiques a été fondamental et quasiment préexistant à l’écriture du scénario. Cette scène, tournée en un seul plan-séquence, parait improvisée mais est au contraire extrêmement travaillée et montre des dons prodigieux pour le mime. Chaplin, formé à l’école du music-hall, réinvestit ici pour une des dernières fois son immense expérience du cinéma muet. [Le music-hall anglais tel que Chaplin le pratiqua dans la troupe de F. Karno de 1908 à 1910 constituait une véritable école de rigueur. Le public était bruyant, exigeant, il fallait convaincre dès l’entrée en scène.]

La célèbre danse de Brahms, de structure musicale A (a a **b** –**.** **b** –**.**) B (c / c /) A (a **b** – **b** –) **coda,** fait entendre un orchestre de cordes (frottées) dans un tempo rubato. Chaplin, qui avait manifestement  analysé de près cette musique, associe les sons frottés des archets aux mouvements de la main droite du barbier (précisément celle qui tient l’archet chez le violoniste) : lorsqu’il étale la mousse à raser ou la lotion après-rasage ou qu’il s’essuie les mains sur sa blouse, lorsqu’il manie son rasoir pour l’aiguiser ou raser le visage de son client et enfin lorsqu’il utilise le peigne et la brosse à cheveux, il multiplie les gestes frottés au rythme de la musique ! Le geste final du barbier qui pose brusquement le chapeau sur la tête de l’homme s’associe aux cymbales (frappées), fortement accentuées de la coda (et présentes plus légèrement dans les parties **b-**).

Le violon, qui domine cette musique comme celle du *prélude* de ***Lohengrin***, est assurément l’instrument emblématique des Juifs, (même si le roi David est toujours représenté avec sa harpe légendaire). [Que l’on songe au tableau ***Le violoniste*** de Chagall, 1912, ou à Einstein qui était un très bon violoniste, le lien est fort avec ce peuple. Yehudi Menuhin confie en page 120 de son très beau livre ***La légende du violon*** : « Le violon est l’instrument par excellence du voyage et de l’errance. C’est pourquoi, tel une ombre, il a suivi les Juifs et les Tsiganes le long de leurs pérégrinations. Un des premiers rabbins que ma mère avait rencontrés à New York me racontait que lorsque les Juifs échappés des pogroms russes vinrent se réfugier en Palestine, il n’y en avait pas un qui ne portât son étui à violon ».

N’oublions pas non plus que Chaplin connaissait très bien l’univers des cordes puisqu’il jouait du violon et du violoncelle depuis son adolescence et qu’il avait déjà employé un violon à l’écran dans ***Charlot violoniste*** (1916). Plus tard, en 1952, dans ***Les feux de la rampe*** (*Limelight*), il réutilisa un violon dans une scène importante : « La dernière séquence de *Limelight* est comme son testament esthétique et moral. Le clown déchu va faire son entrée en scène, grimé en comédien burlesque, il s’avance vers nous en jouant du violon. La musique fait vibrer la durée pleine, tendue à mourir » Claude-Jean Philippe.]

Au niveau des ressorts du scénario, cette scène déclenche le rire et détend après avoir approché la folie de Heinkel, en opposant l’atmosphère chaleureuse, tranquille et un peu farfelue du barbier juif au climat démesuré, précieux et artificiel des appartements du dictateur. Mais s’ajoute aussi en filigrane l’idée que les juifs allemands partagent la culture de leur pays (qu’ils ne vivent pas isolés dans leurs coutumes) et qu’ils ont en commun avec les Allemands de souche l’amour de la musique. Plus encore, dans le choix de cette musique transparaît la volonté de Chaplin de rappeler aux allemands que leur culture s’est nourrie d’apports multiples dont ceux de peuples que les autorités de leur pays considèrent comme inférieurs. Les ***Danses hongroises*** de Brahms s’inspirent justement des **musiques tziganes** de l’Europe de l’Est. On y retrouve différentes caractéristiques de ces musiques slaves très typées : la prédominance des violons, le tempo excessivement rubato, l’alternance de la nostalgie et de la gaîté, les changements d’éclairage mineur / majeur ainsi que des contrastes de nuances. [Parmi les autres compositeurs classiques qu’a inspirés la musique tsigane, on peut citer Liszt, Bartók ou Kodály.]