



HAL
open science

Verdoux et Annabella, Marie, Lydia, Mona et quelques autres...

Emmanuel Dreux

► **To cite this version:**

Emmanuel Dreux. Verdoux et Annabella, Marie, Lydia, Mona et quelques autres.... 2020. hal-04242329

HAL Id: hal-04242329

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04242329v1>

Submitted on 17 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Verdoux et Annabella, Marie, Lydia, Mona, et quelques autres...

Emmanuel Dreux

Monsieur Verdoux

(E.-U., The Chaplin Studio, Inc., 1947)

Réalisation : Charles Chaplin

Scénario : Charles Chaplin, d'après une
idée d'Orson Welles

Photographie : Roland Totheroh

Musique : Charles Chaplin

Interprètes :

Charles Chaplin (Henri Verdoux,
alias Varnay, Bonheur, Floray)

Martha Raye (Annabella Bonheur)

Mady Correll (Mona, sa femme)

Isobel Elsom (Marie Grosnay)

Margaret Hoffman (Lydia Floray)

Marilyn Nash (la Fille)



Comme le démontre Francis Bordat dans l'article qui ouvre ce numéro de *CinéCouple*¹, il y a quelque paradoxe à vouloir chercher le couple dans une œuvre qui ne lui laisse guère la place de s'épanouir, sinon sous la forme du rêve ou du fantasme (qui abritent « l'illusion d'un bonheur à deux ») ou de la dérision (qui peut aller jusqu'à « la plus féroce des satires »). Et les « exceptions » que peuvent constituer *Modern Times (les Temps modernes, 1936)* et *A Countess from Hong-Kong (la Comtesse de Hong-Kong, 1967)*, où un « couple » se forme, si différent soit-il dans les deux films, confirment en quelque sorte cette règle par l'avenir incertain que laisse à ce « couple » une fin « dangereusement ouverte ».

La vision globalement négative du couple et de la vie à deux qui se dégage de l'œuvre de Chaplin a sans aucun doute pour première cause l'individualisme foncier du personnage de Charlot. Et débouche, comme l'écrit encore Bordat, sur des spécimens qui sont bien « loin du modèle hollywoodien de la *love story*, mais également du réalisme élémentaire auquel les films américains eux-mêmes nous ont habitués² ». Cette distance est à l'œuvre aussi dans les intitulés et indications génériques que Chaplin donne à certains de ses films : « un film avec un sourire – et peut-être une larme » pour *The Kid (le Gosse, 1921)*³, « un drame du destin » pour *A Woman in Paris (l'Opinion publique, 1923)*⁴, « une comédie d'amour en pantomime » pour *City Lights (les Lumières de la ville, 1931)*⁵, ou encore « une histoire sur l'industrie, l'initiative

¹ Bordat Francis, « Le couple chez Chaplin », in *CinéCouple* n°1, pp. 5-11.

² *Ibid.* p. 9.

³ « A Picture with a smile -and perhaps a tear »

⁴ « A Drama of fate »

⁵ « A Comedy romance in pantomime »

individuelle et la croisade de l'humanité à la recherche du bonheur » pour *Modern Times*⁶. Autant de « repères » qui précisent tonalités et situations tout en désorientant le spectateur dans ses attentes et habitudes liées au système des genres (qui ne s'affiche jamais aussi directement), dont Chaplin se démarque non seulement systématiquement, mais aussi pour s'en moquer, quand par exemple il fait glisser par jeu de mot *Monsieur Verdoux* (1947) de la *comedy of manners* vers la très explicite mais néanmoins très surprenante *comedy of murders*⁷. S'arrêter sur *Monsieur Verdoux*, comme je le propose ici, peut être l'occasion de vérifier certaines hypothèses proposées par Francis Bordat sur le couple chaplinien, et d'ouvrir d'autres pistes encore : il y a tant de « couples » dans *Verdoux*, et si peu de *love story*, que le film me paraît être d'une part un « catalogue » de situations – de la surprise de la rencontre à l'usure de la vie conjugale-, une déclinaison des scènes de séduction -de la déclaration romantique à la proposition lubrique-, pour la plupart propices à la dérision, mais aussi une œuvre exemplaire d'un traitement peu réaliste de la *love story* et de l'amour véritable, ici présentés, via la vraie famille de Verdoux, comme un quasi *mirage* qui n'est pas sans lien, malgré l'existence diégétique de cette famille, avec les nombreux fantasmes d'échanges amoureux rêvés par Charlot que Francis Bordat a recensés dans son article.

Verdoux et Charlot

André Bazin a merveilleusement démontré que le personnage de Verdoux⁸ ne s'explique que par le mythe de Charlot, qu'il prolonge et éclaire -car il fallait, à l'époque de sa sortie⁹, démonter les « contresens » parfois vengeurs d'une critique déçue et quasi unanimement hostile au film. Verdoux pourrait bien être aussi le terme de ce mythe : Chaplin y mène une fois de plus, à la fin du film, la silhouette solitaire du personnage sur une « route de nulle part » qui le conduit non plus vers de nouvelles aventures, mais directement à l'échafaud. Ce « gag sublime, informulé mais évident », écrit Bazin, est celui qui « résout tout le film : VERDOUX, C'ETAIT LUI ! ILS VONT GUILLOTINER CHARLOT¹⁰ ». S'il y a bien d'autres moments -je vais y revenir- où l'on reconnaît Charlot dans les nombreux avatars de Verdoux, la démonstration magistrale de Bazin est en quelque sorte parachevée par Verdoux lui-même, quand il dit à ses juges qui viennent de le condamner à mort, comme pour confirmer par la menace la promesse du retour de Charlot à la fin de chaque film : « En quittant cette étincelle

⁶ « A Story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness »

⁷ Le jeu de mot opère aussi en français, de la « comédie de mœurs » à la « comédie de meurtres ». La *comedy of manners* est une comédie satirique, où domine la critique sociale, celle des conventions d'un milieu donné ou des mœurs et hypocrisies d'une époque, à l'exemple du *Tartuffe* de Molière (1664) ou de *L'Éventail de Lady Windermere* (1892) d'Oscar Wilde. Si la tonalité de *Monsieur Verdoux* est volontiers satirique, la critique y dépasse celle des mœurs, comme on le verra plus loin.

⁸ Bazin André, « Le Mythe de Monsieur Verdoux », in *La Revue du cinéma* n°9, janvier 1948 pp. 3-25. Ce texte a été repris dans le tome III de *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris, Éditions du Cerf, 1961, pp. 89-113), puis dans le recueil posthume réuni par François Truffaut : Bazin André et Rohmer Éric : *Charlie Chaplin*, Paris, Éditions du Cerf, 1972, pp.36-64. Nous reprenons ici la pagination de la première édition du texte dans *La Revue du cinéma*.

⁹ L'article d'André Bazin est paru à l'occasion de la sortie française du film, le 14 janvier 1948. Dans un article antérieur à celui-ci, intitulé « Défense de *Monsieur Verdoux* » (*Les Temps modernes*, n°27, décembre 1947), Bazin répondait à « tous les contresens intelligents que ne manquera certainement pas de susciter le dernier film de Chaplin », contresens qu'il trouvait tous formulés dans une étude de Nathalie Moffat publiée dans la même revue (N. Moffat, « Lettre d'Amérique », *Les Temps modernes* n°22, juillet 1947).

¹⁰ Bazin A., *op. cit.* p. 10. Les italiques et capitales sont dans le texte original.

de vie terrestre, je n'ai qu'une chose à vous dire : je vous reverrai tous très bientôt. Très bientôt¹¹ ».

Versant noir de Charlot, sinon « déguisé en son contraire », écrit Bazin¹², Verdoux (alias Varnay, alias Bonheur, alias Floray, comme le dit le générique) multiplie les identités d'emprunt pour brouiller la piste de ses crimes, lesquels consistent à se marier pour devenir veuf et prendre possession des économies de ses épouses, en forçant bien entendu la main du destin et en faisant disparaître le *corpus delicti*. Il y a donc autant d'épousées (déjà mortes ou à assassiner) que d'alias de Verdoux : Mme Thelma Varnay, Mme Lydia Floray, Mme Annabella Bonheur, et Mme Vve Marie Grosnay, future nouvelle Mme Varnay dont on ignore le classement dans le tableau de chasse recensé par le détective Morrow (14 victimes au total) ; lequel n'oublie pas d'arrêter aussi Verdoux pour bigamie, puisqu'il existe une légitime Mme Mona Verdoux, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Cette collection d'épouses à *disparaître* fait écho à la « crainte de s'enchaîner¹³ » de Charlot, qui n'est porté vers l'autre que par des élans tout provisoires. Mais il s'agit ici de *faire* disparaître : autrement dit, c'est un *travail*, un *job*, un véritable *business*, selon les mots de Verdoux, qui fait fructifier sa « petite entreprise » en déployant un sens de l'organisation, de l'anticipation, de la planification qui font totalement défaut à son prédécesseur. Verdoux peut certes faire preuve comme lui d'ingéniosité dans l'instant, mais celle-ci répond surtout à la nécessité de développer ou de sauver ses « affaires », là où l'imagination sans limites de Charlot face au danger n'est jamais suffisamment prudente, mais seulement provisoire, « comme si l'avenir n'existait pas pour lui¹⁴ ». Ainsi Verdoux ne courtise une dame qu'après appréciation experte de la valeur des bracelets qu'elle porte à son bras, ou comptabilité précise de l'investissement en bouquets de fleur en fonction du rendement attendu. L'élan de Charlot vers l'autre sexe, qu'il soit pulsionnel ou plus sentimental, n'est guère calculateur : soit l'« obsédé sexuel » (expression de Bordat) y saisit d'emblée sa chance sans autorisation ni projet autre que de passer un bon moment, soit il tombe amoureux d'une jeune fille à protéger *sans compter*, son dévouement étant très rarement payé en retour par un véritable échange amoureux.

On reconnaîtra tout de même dans les agissements de Verdoux le « péché de répétition » propre à Charlot¹⁵, par lequel il met son *business* en péril. À chaque instant suffit sa peine, pourraient dire l'un et l'autre, qui, confiants dans leur réussite du moment, contractent une habitude qui leur joue des mauvais tours. Qu'une de ses épouses (Annabella Bonheur) résiste à plusieurs tentatives d'élimination n'empêche pas Verdoux de poursuivre *mécaniquement* son activité sans faire la prévision qu'une épouse pourrait bien finir par en rencontrer une autre. C'est ce qui arrive en effet au cours de l'inénarrable scène du mariage avec Mme Grosnay, où Verdoux est contraint à une série d'esquives et d'échappées par portes et fenêtres qui n'est pas sans évoquer les chassés-croisés, adieux compris à la promesse forcément déconfite, de la poursuite finale de *The Adventurer* (*Charlot s'évade*, 1917). Le même élan mécanique conduit Verdoux, quand il a triomphé de la longue résistance de Mme Grosnay, à se précipiter chez elle. Mais

¹¹ Cette menace, si elle n'est pas citée textuellement par Bazin, le conduit à imaginer un « ultime avatar de Charlot, sa toute dernière aventure : ses règlements de comptes avec saint Pierre ; même, qu'à la place du Bon Dieu, je ne serais pas tranquille d'accueillir saint Charlot », ce dernier re-devenant *en toute logique* « saint Verdoux » dans l'édition ultérieure de son texte relue et corrigée par Bazin (respectivement *La Revue du cinéma, op. cit.*, p.11, et *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Tome III, *op. cit.*, p. 99).

¹² Bazin A., *op. cit.*, p. 6.

¹³ Bordat F., « Le Couple chez Chaplin », *op.cit.*, p. 9.

¹⁴ Bazin A., « Introduction à une symbolique de Charlot » [1948], in Bazin A. et Rohmer É., *Charlie Chaplin, op. cit.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 18-20.

son empressement à lui faire la cour le jette d'abord dans les bras de la bonne, puis dans ceux d'une amie, avant de reconnaître enfin celle à qui son baratin était destiné. Verdoux, qui s'est préparé ici comme pour prendre d'assaut une citadelle imprenable, se trompe d'abord de cible, et fort de sa première lancée, déploie le discours et le geste bien appris de celui qui veut vaincre une protestation courroucée, alors qu'il a face à lui une femme qui a déjà capitulé, situation imprévue où le fin stratège en séduction est en somme pris au piège de sa propre répétition...

Verdoux au travail : de l'une aux autres

Business is business, déclare Verdoux à plusieurs reprises, « il faut être sans pitié dans un monde sans pitié », la loi du marché étant comparée à une « jungle » où « la violence engendre la violence », discours dont on ne cesse – de sa femme à la jeune prostituée en passant par ses « amis »- de lui renvoyer le cynisme, qu'il réfute systématiquement, lui qui a la chance d'avoir un *travail* dans un monde incertain dont il connaît la cruauté. « Vous avez dû faire des victimes », lui dit naïvement son ancien collègue qui constate sa prospérité, alors qu'il n'était qu'un modeste employé mis au chômage par la crise économique. « Vous êtes un type assez occupé, il vous faudrait des patins », lui dit moins naïvement le détective Morrow qui l'a filé dans les nombreuses pérégrinations imposées par son *travail*, d'une épouse à l'autre, qui toutes se plaignent de ses nombreuses absences, et qu'il « honore » en effet bien « laborieusement », comme l'écrit encore Francis Bordat.

Passée la courte pause, au début du film, qui saisit Verdoux cueillant les roses de son jardin tandis que l'incinérateur achève cette part de son travail qui consiste à faire disparaître le corps de ses victimes¹⁶, il ne connaîtra plus aucun répit ensuite, le film enchaînant les séquences d'une épouse à l'autre, au rythme du plan leitmotiv d'une locomotive qui condense le temps et précipite les péripéties suscitées par un « affairisme » que le héros semble maîtriser mais qui finit par lui échapper. On le voit souvent jouer la montre, persuadant en quelques minutes Lydia Floray qu'une crise financière imminente l'oblige à retirer ses économies de la banque avant la fermeture de celle-ci, ou s'impatientant là qu'un poison n'agisse point sur Annabella Bonheur dans les délais prévus -et pour cause, elle ne l'a pas bu. Dans l'intervalle, il compte frénétiquement ses billets de banque, qu'il enfourne par liasses dans ses poches, l'air blasé, presque hagard, appuyé par un regard-caméra qui trahit furtivement le désarroi que cache sa froide détermination.

Pour le reste, on le suit au pas de course d'une « conquête » aux autres, auxquelles il fixe rendez-vous pour leur conter fleurette tout en comptant leurs économies. Nulle place ici pour la romance, sinon sous la forme caricaturée de la déclaration ampoulée (« J'ai passé l'âge de ces sottises », répond l'acariâtre Lydia, qui n'y croit plus du tout) ou de la promesse pleine de sous-entendus d'une soirée en tête à tête (« Si j'avais su que c'était ce genre de soirée », répond l'impétueuse Annabella, qui n'osait plus y croire). Avec ce défilé vachard de harpies, on peut affirmer que Chaplin prend plaisir ici à réactualiser la caricature poussée au grotesque des premiers Charlots, que la période des longs métrages avait un peu clairsemée dans ses spécimens féminins. De la vieille fille desséchée à la bourgeoise bien en chair (« Votre âge vous donne plus de caractère, plus de tempérament, plus de... tout », déclare goujatement Verdoux

¹⁶ La seule évocation directe, avec la nationalité française – et l'échafaud- de l'affaire Landru, dont le film s'inspire très librement.

à la plantureuse Mme Grosnay), le trait n'a pas changé, à ceci près que la silhouette ridicule est devenue vrai second rôle, voire comparse de comédie, à l'image de Martha Raye en Annabella Bonheur, dont Chaplin s'approprie, comme Bazin l'a fort bien décrit¹⁷, la mythologie d'« enquiquineuse » et de « femme collante de tant de comédies américaines », pour en faire la seule épouse « increvable » de Verdoux. Le portrait-charge des épouses Floray, Varnay et Bonheur, associé à la polygamie affairée de Verdoux, qui ne sait pas toujours qui il est face à elles, nous offre une série réjouissante de *représentations* de la vie de couple (rencontre, mariage, usure, querelle, reconquête, etc.), où le *simulacre* domine (fausses identités de Verdoux obligent), où l'échange amoureux n'est jamais vraiment sincère. La dérision et la parodie l'emportent, menant *Monsieur Verdoux* vers la satire, où la vie du couple, quel qu'il soit, ne va pas sans illusions, hypocrisies, feintes et soupçons.



Verdoux (Charles Chaplin) successivement accompagné d'Annabella Bonheur (Martha Raye), de Marie Grosnay (Isobel Elsom), et de Lydia Floray (Margaret Hoffman).

La sainte famille Verdoux

Assassin pour gagner sa vie, Verdoux pourrait l'être aussi par amour. Sa femme « officielle » Mona et son fils Peter sont « tout ce qu'il aime sur cette terre » ; pour eux, il s'est lancé dans son sombre *business*, afin de les entretenir dans une « paisible aisance » (expression de Bazin), à l'écart de la jungle du monde. La crise économique et la guerre qui éclatent à la fin du film, ont non seulement ruiné Verdoux, mais aussi conduit cette famille chérie vers la mort, apprend-on de sa bouche peu avant qu'il ne se rende à la police. « Ils sont sans doute plus heureux là où ils sont que dans ce monde de peur et d'incertitude », ajoute-t-il, si fidèle à lui-même que ces paroles, proférées par celui qui n'a plus aucune raison de se battre, font ressurgir l'empoisonneur professionnel qu'il fut. Plus tôt, lors de sa première visite dans ce havre familial, il a offert à sa femme, comme un talisman, le titre de propriété de leur maison, fruit de son dur labeur : « Cela, ils ne nous le prendront pas ! », affirme-t-il alors, sans savoir encore que le krach boursier lessivera comme le reste ce dernier refuge. De là à imaginer que Verdoux a définitivement souhaité tenir sa famille à l'écart de la cruauté du monde, il n'y a qu'un pas qu'on peut franchir sans aller toutefois plus loin que ce que Chaplin nous laisse justement supposer.

¹⁷ Bazin A., « Le Mythe de Monsieur Verdoux », *op. cit.*, p. 17.

Francis Bordat l'a déjà esquissé¹⁸, « tout, jusque dans le décor et la photographie, désigne le caractère utopique et désincarné » de cette famille « officielle ». On peut y ajouter la musique dont la soudaine envolée lyrique et apaisante tranche avec le caractère frivole parisien (au café et sur les boulevards), ou répétitif inquiet (les pérégrinations de Verdoux d'une épouse à l'autre), ou encore martial dramatique (le final) du reste de la bande originale. Le traitement particulier de l'image et du son des deux séquences en famille joue volontairement du contraste absolu avec le reste du film, accentuant la mise à l'écart de ce monde préservé mais effectivement utopique, relevant presque du *mirage*, en même temps qu'il me semble se présenter comme un inventaire rétrospectif de l'imagerie chaplinienne attachée au bonheur, qu'il soit amoureux ou non, de la pastorale du final d'*A Woman of Paris* ou de l'appel d'Hannah à la fin de *The Great Dictator* (*le Dictateur*, 1940) au rêve « petit bourgeois » de *Modern Times*, en passant par la dévotion parentale (*A Woman of Paris* encore, *The Kid*) et le dévouement compassionnel pour l'infirme (*City Lights*, et plus tard *Limelight* (*les Feux de la rampe*, 1952)). Même la souffrance animale est ici évoquée pour parfaire la pureté du lieu : les Verdoux sont végétariens, et le jeune Peter est tancé par son père pour avoir martyrisé un chat, conduite inadmissible pour celui qui s'inquiétait plus haut du sort d'une chenille tandis que sa dernière victime (humaine) se consumait dans son incinérateur. La cruauté serait-elle héréditaire ? Et pourrait-elle gagner cet « autre monde » (Verdoux *dixit*), auquel il songe quand le nôtre lui paraît trop « triste et sinistre » ?

Le havre de paix construit par Verdoux a tout du songe, en effet, celui d'un bonheur idéalisé mais factice, auquel sa femme elle-même voudrait échapper, en se réfugiant dans l'évocation d'un passé pauvre mais heureux, nostalgie immédiatement condamnée par Verdoux qui lui oppose un glacial et définitif : « Plus jamais ! ». Exit du même coup toute romance entre eux, tout « engagement commun » (Bordat) comme ceux donnés à voir avec la Gamine dans *Modern Times* ou Hannah dans *The Great Dictator*, le couple *Verdoux* ne témoignant que d'une cohabitation inquiète dans la prison d'un confort à garantir à tout prix. Tout nous conduit à penser qu'à travers les séquences du « couple » et de la famille Verdoux, Chaplin met en scène une illusion, qu'il *réalise* la promesse fragile d'un bonheur à deux que les films précédents ont pu donner *in extremis* (cet ailleurs à gagner de *Modern Times* ou ce nouveau monde à construire de *The Great Dictator*) mais pour mieux l'anéantir, pour le faire disparaître comme un mirage qui *s'évanouit*. « Je me demande parfois si ce monde a existé », dit Verdoux lui-même, quand il évoque à la fin du film son passé et sa famille disparue...



Verdoux (Charles Chaplin) et sa femme Mona (Mady Correll).



Verdoux (Charles Chaplin) et « the Girl » (Marilyn Nash).

¹⁸ Bordat F, « Le couple chez Chaplin », *op.cit.*, p. 9.

The Girl

Il est un « couple », tout de même, qui s'ébauche sous nos yeux dans *Monsieur Verdoux*, c'est celui qu'il *pourrait* finir par former avec la jeune prostituée, au fil de leurs différentes rencontres de hasard, tout au long du film. Au conditionnel, car leur « histoire », qui n'est pas une *love story*, est faite de ce qu'ils ont en commun sans jamais le *vivre* ensemble, d'échanges épisodiques mais sincères (qui tranchent avec l'hypocrisie des autres relations de couple du film) où l'un a à apprendre de l'autre sans que leurs destinées se tissent l'une à l'autre. À rebours des autres « rencontres » suscitées par Verdoux, celle-ci commence par sa fin : cette « proie » sans argent a été choisie pour être assassinée en testant le poison qu'il a mis au point. Le récit des raisons qui l'ont menée si bas (la prostitution) et sa dévotion déclarée pour un mari invalide conduisent Verdoux à s'attendrir et à l'épargner, non sans rire seul, face à cette jeune fille qui s'étonne, de l'ironie qui la sauve sans qu'elle le sache : ne vient-elle pas de lui dire qu'elle est « prête à tuer » pour l'homme qu'elle aime ? *The Girl*, la fille, ainsi que la « nomme » le générique du film, pourrait donc être un double de Verdoux, à l'instar de la Gamine de *Modern Times* pour Charlot. Mais l'aveu par l'assassin de ce qui le fait rire n'est pas possible : sa route ne peut être que solitaire, elle est déjà tracée, sans bout de chemin à partager. Verdoux s'agace déjà des pleurs de la jeune femme qui s'émeut de sa « bonté » et la congédie par ces mots : « Partez, avant de me corrompre ! ».

Une seconde rencontre fortuite dans la rue confirme la défiance et l'évitement de Verdoux à l'égard de celle qui cherche maintenant un bon manager pour un job, ce qu'il ne peut évidemment pas devenir, ses « affaires » lui interdisant toute association ou complicité. Ce n'est qu'à la toute fin du film que ces deux-là se recroisent encore, lui totalement ruiné, elle florissante d'avoir rencontré un « gentil et généreux » marchand de canons. Les rôles sont inversés, Verdoux se voit proposer l'aide qu'il lui a fourni jadis, qu'il ne refuse ni n'accepte, la laissant sur la promesse de la revoir le lendemain, juste avant d'aller se rendre comiquement à la police. Cette dernière rencontre, où Verdoux lui fait le récit d'une vie dont il se demande s'il l'a vraiment vécue, provoque en quelque sorte son réveil définitif : à son discours résigné, la jeune fille oppose la nécessité de croire encore en la vie, d'« accomplir sa destinée ». Verdoux part donc accomplir sa destinée, retrouver le chemin forcément solitaire qui est le sien, et qu'elle seule avait su lui montrer, sans soupçonner bien sûr qu'il le mènerait à l'échafaud.



Verdoux (Charles Chaplin) se rendant à l'échafaud.

La rencontre entre Verdoux et cette jeune fille en évoque bien d'autres avant eux, de Charlot et Edna (Purviance) dans de nombreux courts-métrages, à Charlot et la jeune aveugle dans *City Lights*. Comme elles, et comme lui, il la sauve, et s'efface, comme si la rencontre avec une jeune fille digne d'amour ne pouvait s'inscrire dans la durée, ni dans l'échange vraiment amoureux. *Monsieur Verdoux* ne fait pas exception au reste de l'œuvre de Chaplin : la rencontre a lieu, mais nulle place pour l'épanouissement du couple. Le *mirage* de l'épouse infirme, le rendez-vous trois fois manqué avec la jeune prostituée, éloignent même toute possibilité de *réalisation* amoureuse, l'un nous conduisant dans un passé trop idéalisé, l'autre nous renvoyant à un futur ouvertement improbable. Il reste que la rencontre, telle que la filme Chaplin, est toujours pleine de promesses. Promesses qui, si elles se réalisaient, seraient sans doute bien moins inoubliables.