

Fiche technique	1
Réalisateur Chaplin : Auteur-Roi	2
Genèse L'ère du parlant	3
Contexte Crise et censure	4
Découpage narratif	5
Récit Conte du désiré indésirable	6
Point de vue L'être et l'avoir	8
Mise en scène Jeux de miroirs	9
Parallèles Chaplin et ses mythes	15
Séquence La fleur dans le caniveau	16
Motif Fil à fil	18
Filiations Chaplin et les avant-gardes	19
Apologue Une histoire complète	20

Couverture :
Les Lumières de la ville

© Roy Export S.A.S.
Scan Courtesy Cineteca di Bologna

Captures des pages intérieures :
Les Lumières de la ville
© Roy Export S.A.S.

● Rédacteur du dossier

Pierre Gabaston est professeur des écoles auprès d'enfants souffrant de troubles du comportement et de la conduite. Il utilise le cinéma (notamment les films de Chaplin) pour rénover leur rapport avec le monde et avec eux-mêmes. Collaborateur à la revue *Trafic*, il est l'auteur de plusieurs monographies (sur *Pickpocket*, *Rio Bravo* et *La 317^e section*) ainsi que de livrets pour le dispositif *École et cinéma* (*La Prisonnière du désert*, *Nanouk l'esquimau*, *Zéro de conduite*, *Robin des bois* et *Le Petit fugitif*). Il a également réalisé deux portraits en vidéo : l'un consacré à Pierre Cardin (*Citizen Cardin*) et l'autre à Jean-Claude Brisseau (*La Loi qui tarde*).

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

LES LUMIÈRES DE LA VILLE (CITY LIGHTS)

États-Unis | 1931 | 1h27

Réalisation

Charles Chaplin

Scénario

Charles Chaplin

Chef opérateur

Roland Totheroh

Cadreurs

Mark Marlatt, Gordon Pollock

Assistants metteurs en scène

Harry Crocker, Henry

Bergman, Albert Austin

Chef décorateur

Charles D. Hall

Musique

Charles Chaplin

Arrangement musical

Arthur Johnson

Direction musicale

Alfred Newman

Montage

Charles Chaplin

Production

United Artists

Distribution

MK2

Formats

1.20, noir et blanc, muet

Sortie

30 janvier 1931 (États-Unis)

7 avril 1931 (France)

Interprétation

Charles Chaplin

Le Vagabond (The tramp)

Virginia Cherrill

La fille aveugle

Florence Lee

La grand-mère

Harry Myers

Le millionnaire excentrique

Allan Garcia

Le majordome

Hank Mann

Le boxeur

Eddie Baker

L'arbitre

Victor Alexander

Le boxeur KO

Tony Stabeman

Le boxeur gagnant puis KO

dans les vestiaires

Eddie McAuliffe

Le boxeur qui s'échappe

Henry Bergman

Le maire et le concierge



● Synopsis

Qui peut, avec autant d'innocence et autant d'insolence, contrarier l'inauguration par le maire de la ville du monument « Paix et Prospérité » ? Charlot, bien sûr ! Le Vagabond. Quand on retire le voile recouvrant les trois statues, il dort blotti à l'abri du vent dans les bras raidis de la Prospérité. L'après-midi, il bute sur une jeune fille blonde qui vend des fleurs sur le trottoir. Elle est aveugle. Il est touché. Le soir, il gagne les quais de la ville, son berceau pour la nuit. Un millionnaire déroutant va se jeter à l'eau. Celui qui n'a rien sauve sans délai celui qui a tout. Un homme riche se séduit lui-même en faisant d'un pauvre hère un ami. Il joue facilement au généreux. Tournée des grands-ducs ! Retour de java au point du jour. La jeune aveugle passe devant l'hôtel particulier du millionnaire. Le Vagabond arrache à la hâte quelques billets à son obligé. Début du quiproquo. Doit-il être riche, s'il achète mes fleurs avec autant de largeur. Maître de maison, s'il congédie un serviteur. Jeune et beau, s'il me ramène à bord de son coupé tout-puissant. Le Vagabond en rajoute, il ne serait le Vagabond sinon. Elle s'illusionne. Elle s'illumine. Invité chez le millionnaire pour une fête, le Vagabond est à la rue le lendemain. Balayeur, il rend visite à la jeune aveugle, lit dans le journal cette grande nouvelle : un médecin viennois guérit la cécité. Il perd son travail quand il voudrait la sauver. Un rabatteur le convainc de monter sur le ring. Verdict : KO et sans le sou. Il tombe une troisième fois sur le millionnaire de retour d'Europe. Son offre : mille dollars pour l'opération. Deux voleurs surprennent leur transaction. Imbroglia. Confusion. Méprise. Le Vagabond est accusé d'avoir volé l'argent. Le millionnaire qui ne le reconnaît plus ne peut l'innocenter. A-t-il le temps de porter les dollars à la jeune infirme avant d'aller en prison. Libéré, plus que jamais le Vagabond, il reconnaît cette fleuriste : la jeune aveugle guérie. Quel malentendu que sa vue dissipe ! Son bienfaiteur n'est pas du tout l'homme dont elle avait rêvé. ■

Réalisateur

Chaplin: Auteur-Roi

Il est si simple de mettre en évidence le génie cinématographique et humain de Charles Spencer Chaplin (16 avril 1889, Walworth, Londres – 25 décembre 1977, Corsier-sur-Vevey, Suisse). Il fut le premier homme dans l'histoire de l'humanité à faire rire la Terre entière. Chaplin vint, édifiant de son vivant, et très vite, son propre mythe. Aussi doué soit-il, si Chaplin n'était resté qu'un mime se distinguant sur les planches d'un théâtre de son Angleterre natale, ou même suivant sa voie dans des tournées en Europe ou en Amérique, il n'aurait jamais connu une renommée aussi considérable, du moins aussi durable, puisque toujours « à l'œuvre ». Les gestes de Charlot, ses mimiques, son physique, son allure incomparable, sont encore actuels. Fallait-il l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, la médiation de tout un appareillage cinématographique pour sortir Chaplin de ses prouesses théâtrales? Conscient des prodigieuses possibilités que lui offre le cinéma, les dominant peu à peu, Chaplin se dégage du clown qu'il était. Pourtant fameux. Mais clown tributaire d'une scène qui ne lui assure ni une réputation planétaire foudroyante ni la pérennité de son talent dans le temps. Le cinéma, et lui seul, aide Chaplin à devenir Charlot.

Une scène primitive agit sur l'homme de spectacles qu'est Chaplin. Le soir où sa mère qui chante sur la scène d'un cabaret londonien se brise une corde vocale, le directeur de l'établissement l'oblige à monter sur scène pour la remplacer au pied levé. On lui lance des pièces dès qu'il apparaît. Il imite la voix de sa mère qui se rompt, les pièces redoublent. Il obtient un franc succès, il met la salle dans sa poche sans bien comprendre que son triomphe tire parti du malheur de sa mère. Il a cinq ans. Sa mère qu'il vénère sombre dans la folie. Son père meurt à trente-sept ans rongé par l'alcoolisme. Il confie au cinéaste Sergueï Eisenstein que l'animal qu'il aime le plus est le loup. Métaphore éclairante sur les conditions de vie de sa prime enfance : misère, humiliation, déchéance, placements en hospice, violence. Survivre à tout prix et par tous les moyens. Le music-hall sera sa planche de salut. Le mime qu'il fut doit savoir se concilier le public, le surprendre avant qu'il ne le conspuie, le sidérer par des cascades d'ébahissements.

Une tournée en Amérique avec la troupe anglaise Karno, en 1910, décide du sort de Chaplin. L'acteur s'aguerrit. Trois ans plus tard, lors d'une nouvelle tournée, Mack Sennett le voit jouer un rôle d'ivrogne et l'engage dans les nouveaux studios Keystone où, en 1914, il participe à trente cinq films. Premier rôle dans *Pour gagner sa vie* et Charlot se révèle dès son second film : *Charlot est content de lui*. Chaplin signe sa première mise en scène avec *Charlot et le chronomètre*. En 1915, il rejoint la Essanay qui lui offre un meilleur contrat. Il y tourne quatorze films parmi lesquels *Charlot boxeur*, *Mam'zelle Charlot*, *Charlot à la banque...* Âpre en affaire, averti de sa valeur artistique et marchande, Chaplin devient de plus en plus exigeant. La Mutual (en 1916 et 1917) lui propose un salaire énorme pour l'époque de 10 000 dollars par semaine, plus 150 000 dollars à la signature du contrat. Chaplin a l'aura d'une très grande vedette maintenant. Il jouit du plus grand plateau d'Hollywood. Il achève brillamment cette période avec *Charlot policeman*, *Charlot fait une cure*, *L'Émigrant* et *Charlot s'évade*. Quand il entre à la First National (de 1918 à 1923) il devient son propre producteur. Il sauvegarde jalousement son indépendance, affirmant et affinant sa création, contrôlant mieux le rythme de ses productions, se construisant un nouveau studio. En 1919, il s'associe avec Douglas Fairbanks, Mary Pickford et D. W. Griffith pour fonder United Artists et ainsi distribuer eux-mêmes leurs propres films. *Une vie de chien*, *Charlot soldat*, *Le Kid* (son premier film parlant), ou *Le Pèlerin* confirment dans ces années-là la valeur (et le courage) d'un auteur sublime. Les huit films de Chaplin à la United Artists rassemblent tous ses longs métrages célèbres : *L'Opinion publique* (1923), *La Ruée vers l'or*



Charlie Chaplin en 1918 © Roy Export Company Ltd.

(1925), *Le Cirque* (1928), *Les Lumières de la ville* (1931) à l'arrivée du parlant, *Les Temps modernes* (1936), *Le Dictateur* (1940), dernière apparition du vagabond Charlot, et *Monsieur Verdoux* (1947). Alors qu'il vogue vers l'Europe pour présenter *Les Feux de la rampe* (1952), son visa de retour est annulé. Il faut dire qu'il doit plus d'un million de dollars d'impôts au fisc. Chaplin ne remettra quasiment plus les pieds en Amérique. En réalité, on lui reproche son pacifisme pendant la Première Guerre mondiale. Qu'il n'ait jamais pris la nationalité américaine déchaîne des réactions ulcérées. Il se déclare citoyen du monde. Plus menaçant pour lui, en 1947, la Commission des activités antiaméricaines l'accuse d'être un communiste. Tout y passe. Il est dénoncé comme juif. Il ne l'est pas, ne répond pas, laissant flotter le doute. *Last but not least*, il s'attire les foudres de l'opinion publique, les scandales autour de sa vie privée se multiplient. La Suisse protégera son exil doré. Il tourne dans un studio de Londres *Un roi à New York* (1957), pamphlet rageur, cinglant et méchant sur le pays qui ne veut plus de lui. *La Comtesse de Hong-Kong* (1966), avec Sophia Loren et Marlon Brando, met un terme à sa carrière. Il a soixante-dix-sept ans. Chaplin estime que *La Comtesse de Hong-Kong*, son seul film en couleur, sacre sa vie et son œuvre. Comme si son dernier opus, à travers la comtesse, célébrait la figure de la mère aimée. ■

Genèse

L'ère du parlant

En 1926, la Warner Bros. sort son premier film Vitaphone (*Don Juan* d'Alan Crossland). Chaque bobine de dix minutes s'appareille à un disque gravé de dix minutes. En 1927, *Le Chanteur de jazz* (Alan Crossland) synchronise image et voix humaine. C'est irréversible: le cinéma devient parlant. L'ère des *talkies* commence. Excepté Eisenstein, la plupart des grands cinéastes (Hawks, Lang, Lubitsch, Renoir, Sternberg, Walsh) attendaient impatiemment l'avènement du parlant. Il ne modifie en rien leur écriture cinématographique. Il l'accomplit. Mais le cinéma parlant condamne sur-le-champ le genre burlesque. Des trois génies du genre, Harry Langdon, Buster Keaton et Charles Chaplin, seul ce dernier, plus roué socialement, plus affermi intellectuellement, plus puissant financièrement, passe la barre du parlant. Chaplin finira par l'accepter quand progressivement il « lâchera » Charlot. Le trait mordant du burlesque irrite la société puritaine américaine. Les burlesques mettent en pièces des communautés d'individus socialement riches, installés, parvenus. Chaplin dévoile leurs rituels grotesques, séniles, affectés. Hollywood s'est-il senti visé? Chaplin, par ailleurs, qui le redoute, pouvait-il prêter un grain de voix précis à Charlot? Le muet donne beaucoup plus d'intériorité à son personnage qui gagne en imaginaire et nous permet de rêver avec lui et sur lui. Le muet, notamment, creuse sa solitude d'un potentiel poétique. Menace qui affole Chaplin, le parlant, de plus, anéantit son langage universel fait de gestes et de mimiques. Il lui doit sa consécration. Charlot lui colle à la peau. Le parlant lui arrache la peau.

Chaplin amorce le tournage des *Lumières de la ville* le 27 décembre 1928, essuyant une volée de bois vert à vouloir tourner son film en muet. Le muet a fait son temps, Chaplin devient désuet. Rien n'y fait, il tourne en muet un film toutefois sonore. Il rajoute une musique synchronisée dont il écrit la partition, et insère des effets sonores pour produire des effets comiques désopilants. Encore à l'état d'ébauche, il s'acharne sur son scénario depuis un an. Deux scènes s'imposent à lui: la première rencontre du Vagabond avec la jeune aveugle et leur scène finale. La jeune fleuriste aveugle devient le pivot de l'histoire. Détail? Elle n'aura pas de nom. Virginia Cherrill, vingt ans, divorcée, inexpérimentée, assure sa figuration. Son atout: elle peut paraître aveugle sans incommoder les spectateurs. Au cours des essais, elle ne montre pas le blanc de ses yeux pour « faire aveugle » à l'image de ses rivales. Son handicap: elle ne titille pas la libido de son metteur en scène, ce qui est inédit pour lui. La désinvolture de l'actrice pour jouer son rôle (elle n'entend pas faire carrière) hérisse Chaplin qui la vire un jour sans ménagement quand elle lui demande de quitter le plateau pour aller chez le coiffeur. Il la remplace par Georgia Hale, sa partenaire dans *La Ruée vers l'or* dont il était tombé amoureux. Les essais qu'il a filmés avec elle expliquent combien Chaplin a eu raison, sous la pression, de reprendre Cherrill. Georgia Hale cabotine trop, elle aurait ruiné l'émotion de la dernière séquence. On la sent sûre de son fait, elle tourne à nouveau avec Chaplin, le rôle lui revient de droit. Cherrill, plus retenue, s'avère autrement plus émouvante. Elle suit scrupuleusement les directives de son intraitable mentor. Et puis surtout, à son avantage, elle se présente vierge cinématographiquement. L'actrice ne « mange » pas le personnage. Au contraire, le personnage dis-

simule l'actrice, vibre d'une plus forte émotion et rend la jeune aveugle crédible. L'inconnue Cherrill ne feint pas; elle « est » aveugle. Le spectateur ne peut rien projeter sur elle, pas plus un savoir antérieur quant à ses rôles passés que la connaissance de quelques frasques ébruitées concernant sa vie privée. Cherrill expose une jeune fille innocente et malheureuse à l'écran.

Les Lumières de la ville accapare Chaplin pendant deux ans et huit mois. C'est l'aventure cinématographique qui lui aura demandé le plus d'énergie. Le film d'un cinéaste amateur anonyme nous montre Chaplin au travail, acharné à résoudre un casse-tête dont il ne trouve pas la solution. Ce document, proposé par Kevin Brownlow et David Gill dans *Chaplin inconnu*, se concentre sur le réglage de la première rencontre du Vagabond et de la marchande de fleurs. Deux difficultés assaillent Chaplin: a) faire comprendre que la jeune fille est aveugle; b) plus difficile: comment amener celle-ci à prendre son client pour un homme riche. Avec le Vagabond (lui-même), il n'obtient pas ce qu'il veut. Chaplin fait des essais avec un figurant portant smoking et haut-de-forme. Ça ne marche pas non plus. Son dépit s'accroît. Le détail sur lequel tout repose lui échappe. Il multiplie les prises de vues, en vain. Quatre-vingt-trois jours après le premier tour de manivelle, il reprend la scène. Chaplin se persuade que son actrice Virginia Cherrill ne sait pas prendre une fleur. Comment, mais comment son personnage peut-il imaginer qu'un homme riche lui en achète une? Cette idée fixe obsède le perfectionniste qu'est son metteur en scène. Après cinq cent trente-quatre jours de production, le studio enregistre cent soixante-six journées de travail et trois cent soixante-huit à ne rien faire, à réfléchir. Un beau matin, coup de tonnerre, Chaplin a trouvé: le claquement de la porte d'une auto! Tout se met en place. Le film est sauvé. La première à Los Angeles, le 30 janvier 1931, fut la plus extravagante qu'Hollywood ait jamais connue. La foule accourt pour approcher tout le gratin du cinéma. C'est un triomphe qui ne se dément ni à New York, ni à Londres ou à Paris. ■

« *Les Lumières de la ville* a été l'entreprise la plus longue et la plus dure de toute l'œuvre de Chaplin. »

David Robinson,
biographe de Chaplin

© Roy Export Company Ltd.





Contexte

Crise et censure

Deux événements englobent la préparation des *Lumières de la ville*, la prennent en tenaille. L'un proprement cinématographique : l'avènement du code Hays ; l'autre économique : le krach de 1929.

● Code Hays

En 1922, suite à plusieurs scandales hollywoodiens, la création de la Motion Pictures Producers and Distributors of America (présidée par l'ancien directeur général des Postes William Hays) vise entre autres à garantir la moralité des films produits. En 1927, Hays dresse la liste des sujets et des thèmes que les scénaristes doivent éviter ou traiter avec précaution ; à ce stade, il ne s'agit encore que de simples recommandations.

La situation évolue avec l'arrivée du parlant. En 1929, l'éditeur catholique Martin Quigley et le prêtre jésuite Daniel Lord entreprennent la rédaction d'un programme d'autocensure destiné à réorienter les producteurs quant aux problèmes moraux et sociaux évoqués par le cinéma. Ce programme, qui prendra le nom de Code Hays, est ratifié le 31 mars 1930 ; il ne sera toutefois appliqué qu'à partir du 1er juillet 1934 (entre ces deux dates s'étend une période de relative permissivité morale que l'on désigne sous le nom de Pré-Code). Meurtres, délits, sexe (adultère, scènes de passion, gestes suggestifs, homosexualité), vulgarité, obscénité, blasphèmes, déshabillages, exhibitions, religion, décors, sentiment national, sujets repoussants sont (très) codifiés.

Chaplin en personne était loin de satisfaire les exigences du Code ou des recommandations de Hays. La fête donnée par le millionnaire donne un aperçu des soirées débridées auxquelles il aimait participer. Toute cette théorie de filles nubiles est tout à fait dans son goût de l'époque. Il a été lié à deux ou trois scan-

dales sexuels retentissants. *Les Lumières de la ville* esquisse et esquive son passé des années vingt.

● Krach de 1929

C'est une crise financière qui se déroule à la Bourse de New York entre le jeudi 24 octobre (le « jeudi noir ») et le mardi 29 octobre 1929. L'effondrement des cours de la Bourse, dû à une offre d'actions nettement supérieure à la demande (elle-même conséquence d'une bulle spéculative aggravée par un système d'achat à crédit), provoque l'affolement des milieux financiers. Une émeute éclate à l'extérieur de la Bourse. La police empêche les actionnaires d'entrer. On annonce le suicide de plusieurs spéculateurs – ce qui ne fut jamais vérifié. Très vite, la crise financière dégénère en crise économique qui touche l'ensemble des secteurs d'activité. Les faillites bancaires s'accompagnent de fermetures d'usines. C'est le début de la Grande Dépression, la plus grande crise économique du XX^e siècle. Une grande panique s'empare du pays puis s'étend au monde entier. Le chômage et la pauvreté s'aggravent dans des proportions considérables.

Les Lumières de la ville rend compte, à sa façon, de ce climat social instable et inquiétant. Le millionnaire qui se suicide suit par dérision l'exemple de spéculateurs ruinés sur-le-champ. Ces suicides appartiennent peut-être à la légende mais ils propagent l'image frappante de cette crise de 1929. La soirée du night-club, son exubérance, ses cotillons, la réception du millionnaire témoignent avec exactitude du climat insouciant qui règne parallèlement à cette crise plongeant une partie de la population dans la misère. Misère qui redonne une actualité au personnage du Vagabond et s'inscrit en toile de fond de sa relation avec la jeune aveugle, elle-même paupérisée par son handicap. ■

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:00 – 00:01:30

« Charles Chaplin in City Lights.
A Comedy Romance in Pantomime »

2 CITY LIGHTS

00:01:31 – 00:05:00

Composé d'ampoules, le titre brille la nuit en lettres lumineuses dans une rue. De jour, au bout de cette même rue, l'inauguration du monument « Paix et Prospérité » déloge un Vagabond qui dormait sous le voile recouvrant les trois statues. Il perturbe la solennité de l'événement.

3 L'APRÈS-MIDI

00:05:01 – 00:07:09

Le Vagabond s'arrête devant une vitrine où, en « amateur d'art », mais surtout sensible à ses formes, il apprécie la facture d'une autre statue qui représente une femme nue.

4 LA JEUNE FLEURISTE

00:07:10 – 00:10:09

À un coin de rue, le Vagabond tombe nez à nez sur la jeune fleuriste. Il lui achète une fleur, s'aperçoit qu'elle est aveugle. La porte d'un taxi qui claque lui fait croire que son client est un homme aisé.

5 LE SOIR

00:10:10 – 00:11:31

Chez sa grand-mère où elle loge, la jeune aveugle, rêveuse à sa fenêtre, se sent écarté du bonheur quand un jeune couple qui passe la salue.

6 LA NUIT

00:11:32 – 00:16:08

Sur les quais, un homme en frac (le millionnaire), ivre, s'apprête à se noyer. Le Vagabond, qui vient chercher un abri pour la nuit, déjoue son suicide.

7 CHEZ LE MILLIONNAIRE

00:16:09 – 00:20:50

Sa femme l'a quitté, tout s'explique. Son sauveur et lui trinquent à l'amitié. Le maître de maison va-t-il se tirer cette fois une balle dans la tempe ? Non, il veut vivre. Au night-club ! Tous les deux, en Rolls, en smoking.

8 AU NIGHT-CLUB

00:20:51 – 00:27:07

Danses frénétiques. Cigares, spaghettis, cotillons et gags à profusion. Le Vagabond croit bien faire en protégeant une jeune femme victime de la rudesse de son partenaire. Décidément ce Vagabond joue les trouble-fêtes, c'était une attraction. Orchestre. Le Vagabond danse avec une femme qu'il souffle à son

mari puis, dans le même mouvement, fait tourner un serveur.

9 AU PETIT MATIN

00:27:08 – 00:34:13

Rues désertes. Conduite en état d'ivresse, le millionnaire et le Vagabond prennent le volant à tour de rôle. La Rolls se range devant le perron de l'hôtel particulier. Le majordome ferme la porte au nez du Vagabond quand... là, devant lui, sur le trottoir, passe la jeune aveugle ! Le sang du Vagabond ne fait qu'un tour, il arrache deux billets à son hôte et achète toute la corbeille à la jeune fille. Mieux, il la raccompagne chez elle à bord du coupé du millionnaire. Dans son modeste logis, elle repense à cette rencontre miraculeuse.

10 À L'AUBE, DÉGRISÉ, LE MILLIONNAIRE EST UN AUTRE HOMME

00:34:14 – 00:37:45

Le Vagabond revient comblé, triomphant. Le majordome le jette à la rue. Il reprend la Rolls. En ville, il se gare pour se jeter sur un mégot qu'il subtilise à un passant qui s'apprêtait à le ramasser et qui reste abasourdi. À son retour, le millionnaire reprend sa voiture, démarre seul, oublie le Vagabond sur le trottoir. Chez elle, la jeune fille se met à rêver tout haut à son bienfaiteur.

11 CET APRÈS-MIDI-LÀ

00:37:46 – 00:42:07

Le Vagabond rencontre le millionnaire qui sort titubant d'un établissement et qui l'invite à sa fête. Impression de débauche. Le Vagabond avale un sifflet qui lui donne le hoquet et, une fois de plus, dérègle un numéro : le tour de chant d'un interprète ridicule qui se prend au sérieux.

12 LE LENDEMAIN MATIN

00:42:08 – 00:45:03

Le Vagabond se réveille aux côtés du millionnaire qui, en partance pour l'Europe, boucle ses malles. Le majordome expulse le Vagabond.

13 LA JEUNE AVEUGLE N'EST PAS AU COIN DE LA RUE

00:45:04 – 00:49:06

Le Vagabond fonce chez elle. À travers la fenêtre il surprend un docteur qui la soigne, elle est malade. Il repart.

14 LE VAGABOND TROUVE DU TRAVAIL

00:49:07 – 00:50:58

Désormais, il est balayeur, résolu à aider la jeune fille. Menacée d'expulsion, la grand-mère doit payer un arriéré de loyer de 22 dollars. Sa petite-fille attend la visite de son charmant protecteur. Distract, il fait manger un savon à l'un de ses collègues qui le sermonne avec des bulles.

15 JOUER AU GENTLEMAN SANS LE MILLIONNAIRE EST DIFFICILE

00:50:59 – 00:55:30

Le Vagabond fait de son mieux. Il rend visite à la jeune fille les bras chargés de provisions. Lisant le journal, il apprend qu'un médecin viennois guérit la cécité. Elle enroule sa pelote de laine sans savoir qu'elle déroule en même temps le pauvre tricot de son visiteur.

16 EN RETARD AU TRAVAIL

00:55:31 – 01:03:33

Renvoyé. Un rabatteur convainc le Vagabond qu'il peut gagner de l'argent facilement en montant sur le ring. Le soir même nous le retrouvons dans les vestiaires. Son adversaire désigné se débîne, la police est à ses trousses. Son remplaçant ne le rassure guère. Il lui propose une combine. Un boxeur noir des plus solides revient KO. Son grigri fut sans effet.

17 L'HEURE DU COMBAT

01:03:34 – 01:09:45

La capacité du Vagabond à refuser le combat fait merveille. Oh ! il sait se défendre. Ignorant les canons du noble art, il se montre efficace. C'est dur la boxe. On le ramène inconscient dans les vestiaires. Aussi pauvre qu'avant.

18 ESPÉRANT TOUJOURS TROUVER L'ARGENT

01:09:46 – 01:16:56

Il erre dans la ville. Aubaine : il croise le millionnaire qui le force à monter dans sa voiture. Ils trinquent. 1000 dollars pour la fille, ça suffit ? À leur insu, deux cambrioleurs les espionnent et interviennent. Un enchaînement extravagant de gags va perdre le Vagabond qui s'enfuit en se jouant de la police, accusé d'avoir volé l'argent. Son hôte assommé reprend ses esprits mais ne le reconnaît plus.

19 LE VAGABOND ARRIVE CHEZ LA JEUNE FILLE

01:16:57 – 01:20:24

Avec l'argent. Il la voit pour la dernière fois certainement. Elle s'effondre en larmes sans se douter qu'on le recherche. Deux flics en civil arrêtent le Vagabond dans la rue. Prison. Les jours, les semaines passent.

20 L'AUTOMNE

01:20:25 – 01:26:21

Le Vagabond traîne sa misère. Au coin de la rue, la jeune fille qui a recouvré la vue possède un magasin de fleurs. Elle rit du tour que les deux jeunes vendeurs de journaux à la criée jouent à ce Vagabond qui la regarde avec insistance. Elle lui offre une fleur, s'apitoie sur son sort, lui prend les mains, le reconnaît par ce contact : « Vous ? » Lui, tel qu'il est dans la réalité et non plus dans son rêve.



Récit

Conte du désiré indésirable

Les Lumières de la ville s'ouvre par une séquence déboîtée, disjointe du corps du récit. La narration se sépare ensuite et de son décor (on l'aperçoit vaguement ultérieurement) et de ses personnages, à l'exception de l'un d'entre eux qui, isolé des autres, mis à l'index, se singularise dès qu'il apparaît. Et qui finira comme il a commencé: seul et rejeté. L'action de cette scène n'a pas non plus de conséquence dramatique directe sur la suite des événements racontés. Quelle est donc la vocation de cette exposition? Les édiles de la ville inaugurent en grande pompe un ensemble imposant de trois statues appelées « Paix et Prospérité ». Théâtral, un lever de rideau annonce le début de la représentation que nous allons suivre. L'instant est solennel, Monsieur le Maire invite une femme (tournée en dérision) à dévoiler le monument. Qu'allons-nous découvrir qui nous en impose en matière de sculpture allégorique? Un type couché en chien de fusil dort dans les bras de la Prospérité. On le surprend? Il retourne la situation, nous réserve un effet de surprise (une des sources de son comique). À l'évidence, Chaplin étonne encore, une fois de plus son vagabond sème le désordre. En nous faisant rire aux dépens de l'ordre caricatural et figé de cette société, c'en est fait, il nous gagne à sa cause. Tout s'est joué, tout s'est noué entre lui et nous en quelques secondes. Soumis à son champ magnétique, nous ne le lâcherons plus.

On le déloge. Rien ne s'est passé mais tout est dit quant à son sort. Les pouvoirs publics font fuir cet intrus comme un animal envahissant. *Les Lumières de la ville* raconte son expulsion de la scène sociale et son impossibilité à s'intégrer quelque part. À chaque instant, ce vagabond (on se retient de l'appeler Charlot) doit se sortir d'une existence éphémère. Quatre minutes de projection nous le font comprendre: comment se libère-t-il d'une situation embarrassante pour SURVIVRE? L'épée de la Paix troue son pantalon. Trop flexible, le vagabond ne supporte pas le rectiligne, soit la rigidité de nos mœurs. La Paix le pourfend (lâchement, par derrière), lui déclare la guerre. La Prospérité ne le retient pas, l'abandonne à sa misère. Avant de partir, le vagabond compte bien dire son fait à cette société. Apposant son cul sur le visage de la Paix, utilisant la main d'une autre statue pour faire la nique aux autorités, son message passe. Reçu fort et clair.

Le prologue lance le vagabond dans de nouvelles aventures, le remet en marche. Il flâne, sans but précis – condition décisive. Il tranche avec tous les autres passants qui donnent l'impression de savoir où aller, accélérant leurs pas vers les lieux où leurs intérêts les appellent (nous sommes en Amérique). Le vagabond, lui, s'attarde, ouvert aux rencontres fortuites. Or s'il existe, il ne vit pas, restant tributaire de l'instant qui passe. Une rencontre qu'il ne saurait prévoir lui tombe dessus, toujours. Aujourd'hui, quelles occasions, où et quand? L'après-midi, dans la rue, elle vend des fleurs: une jeune aveugle. La nuit, sur les quais, il se suicide: un millionnaire aviné. Une orpheline infirme et un homme prospère et puissant. Peut-on imaginer individus plus opposés?

Le récit leur attribue deux cadres de vie aux antipodes l'un de l'autre. Une pièce modeste dans un quartier populaire où elle vit avec sa grand-mère contraste avec un hôtel particulier régenté par un majordome. Au vagabond de savoir exploiter l'intervalle de ces deux espaces par ses va-et-vient. Partage du cœur et de la raison ou deux aspects d'un même rêve complexe. Son penchant sentimental se heurte à sa tentation mondaine (vite échaudée) de prendre pied.

Aussi dissemblables soient-ils, la marchande de fleurs et le millionnaire partagent un même point de vue : alternativement, l'un et l'autre n'aime ou n'apprécie le vagabond que dans la mesure où ils ne le VOIENT PAS, ne pouvant l'estimer pour ce qu'il EST RÉELLEMENT. Ils s'abusent devant lui. Confusion due à une infirmité ou un état d'ébriété. Revenus de leur égarement, ayant recouvré la vue et dégrisé, chacun de son côté lui arrache le masque qu'il entendait lui appliquer. Masque qui n'était que la projection de leurs propres faux-semblants. Ils le découvrent pour ce qu'il est. Seul le spectateur connaît la vérité. Lui seul peut certifier qu'il est le même. Grâce à cette affinité, Chaplin renforce l'attachement du spectateur à son personnage. Le point de vue du spectateur recouvre le point de vue du vagabond qui feint d'ignorer sa propre pertinence, mais Chaplin ne l'ignore pas pour lui. Cet état de conscience crève la comédie sociale d'une jeune infirme devenue rapidement une commerçante affectée (dès qu'elle voit le monde) et d'un millionnaire qui se souvient tout aussi rapidement de son appartenance de classe. Réduit à ce qu'il est, et parce qu'il est ce qu'il est (un rien du tout), le vagabond évalue leur simulation. Chaplin l'appellerait : leur « opinion publique ».

Le coup de force du scénario est d'imposer une séquence improbable qui rapproche et sépare la jeune aveugle du millionnaire tout en interposant le vagabond entre eux deux. Au petit matin, au retour du night-club, la jeune aveugle passe devant le vagabond assis sur les marches du perron de l'hôtel particulier. Admettons-le ! Il force la porte close (la porte du récit qui le priverait de son mirage si elle restait fermée), subtilise des billets au millionnaire affalé dans son salon dans un état second, achète les fleurs, prend la Rolls et reconduit la jeune aveugle. Sa stratégie de séduction se met en place. La suite en découle : romance, guérison et exclusion.



Le séjour imaginaire du millionnaire en Europe favorise les entrevues de la jeune fille et du vagabond bien décidé à l'aider financièrement. Ses échecs (renvoi de son travail, combat de boxe) rendent impératif sa troisième rencontre (hasard indispensable) avec le millionnaire qui lui donne l'argent pour l'intervention médicale. C'est le dernier nœud narratif qui, au-delà des

deux ellipses simultanées (l'opération et la convalescence de la jeune aveugle coïncide avec l'emprisonnement du vagabond), dépêche le dénouement traité comme un épilogue. La relation entre la jeune fille et le vagabond arrive dramatiquement à son terme. Lui semble s'excuser d'être comme il est quand elle découvre celui grâce à qui elle voit. Éperdue de reconnaissance, elle vacille entre un désappointement qu'elle essaye de retenir et une émotion bien compréhensible. Le Vagabond ne correspond pas tout à fait à l'image qu'elle s'en était faite. Elle n'en laisse rien paraître ou à peine. ■

● L'imaginaire et la réalité

Les Lumières de la ville permet un travail sur le vrai, le faux et l'imaginaire. Cette dialectique triangulaire au cœur de toute fiction, aussi bien littéraire que cinématographique, trouve peut-être ici une forme exemplaire. Un récit fictionnel ne s'oppose pas à la réalité comme le faux s'oppose au vrai ou le mensonge à la réalité. L'imaginaire n'est ni mensonge ni réalité. Il se déploie à travers nos désirs qui soutiennent notre nature humaine. Le désir, nous avons à faire à lui tous les jours. L'imaginaire qui nous pousse à vivre n'a pas la réalité de la vie vraie (notre lot quotidien) mais de la vraie vie (celle qu'on aimerait vivre et qui nous stimule dans nos projets). L'imaginaire représente les potentialités auxquelles nous aspirons. Sans l'imaginaire, nous resterions trop tributaires de la réalité. Le Vagabond aspire à une autre vie que celle qu'il mène. Il cherche à vivre sa vraie vie. Les exemples abondent qui nous le montrent cherchant à vivre une réalité plus conforme à ses désirs. Il regarde avec concupiscence une statue qui représente une belle femme. Ses désirs s'éveillent. Il rencontre une vraie femme ensuite. Comment se comporte-t-il ? Ne cherche-t-il pas à la séduire pour sortir de sa solitude ? Quels sont les mécanismes psychologiques qu'il met en jeu pour vivre une autre vie ? Vie qu'il rêve de vivre. Ne se sent-il pas à l'aise chez le millionnaire ? Il resterait avec lui si on ne le chassait. Il cherche à franchir sa porte chaque fois que le majordome le met dehors. Quel plaisir de conduire une voiture, de sortir en boîte, de manger à sa faim, de convoiter une femme mariée ! La fleur achetée à la jeune aveugle, on le voit bien, la nuit sur les quais, relance un espace de rêverie qui ouvre son imaginaire. Il aspire à une autre réalité que celle qui le voit rejeté au début du film. Réalité plus conforme à ses désirs de séducteur. Mais cet imaginaire est ambigu. Si on le confond avec la réalité, nous restons dans l'illusion. C'est ce qui arrive au Vagabond qui croit un peu trop que sa conduite de séduction, établie sur un « mensonge », pourra trouver un accomplissement dans la réalité. Quand elle éclate enfin, il se retrouve seul. Son illusion ne l'a pas suffisamment aidé à transformer sa réalité. C'est une morale du film. Toute fiction a le statut ambigu de l'imaginaire. Une réalité virtuelle a le pouvoir soit de se satisfaire d'elle-même et de s'abîmer dans un leurre, soit de devenir un objectif à atteindre pour transformer la réalité. C'est le seul grand sujet, ici abordé par Chaplin, de toute grand roman ou grand film – *Don Quichotte*, *Madame Bovary* ou *Les Lumières de la ville*. Chacun à sa façon travaille un imaginaire contre un débordement du romanesque.



Point de vue L'être et l'avoir

Nécessaires et suffisants, trois personnages «tiennent» *Les Lumières de la ville*: une jeune aveugle démunie devant la vie, un millionnaire excentrique (on dirait aujourd'hui bipolaire) et un vagabond misérable, solitaire, sans abri, sans attache sentimentale, ouvert à tous les aléas d'une fable et de la vie. Et Dieu sait s'il en a connu des éventualités narratives et humaines, dans ses films antérieurs. À ce point plastique? Unique. Vous l'avez connu roi d'une tribu, boxeur, garçon de café, pompier, marin, chef de rayon, démenageur, soldat, immigrant, policier, curiste, évadé, jouant Carmen, chercheur d'or, clown dans un cirque... Avec un égal détachement. Quel charme! Il n'adhère jamais à son personnage d'emprunt, d'où son jeu, sa liberté. Or donc, qui est-il? Quelle peut être son identité sous tant d'identités? C'est un marginal de nature qui fait tout pour ne pas l'être; il n'y parvient pas. Non formé, il prend toutes les formes, ne pouvant se fixer une fois pour toutes. Il n'a pas de désir immédiat mais possède un immense imaginaire. Sans désirs affirmés, il rêve son désir. Quel plus bel exemple que *Les Lumières de la ville*? C'est un séducteur malgré lui qui aime être regardé... surtout s'il émerveille une jeune aveugle (paradoxe inédit pour lui). Il peut faire illusion plus longtemps, s'installer dans la durée de cette actualité. Sa bonté pathétique prépare son sacrifice. À demi consenti.

Les hasards auraient joué un rôle important dans sa vie, convient Chaplin. Ils préparent les collisions de ses personnages, hâtent leur confrontation, pressent leurs retrouvailles, confortent leur tête à tête. Le plus grand des hasards fait bien les choses: il cristallise leurs désirs. Nous approuvons, ravis, ces coïncidences revendiquées par le narrateur. Autant de concours qui comblent notre attente de gags burlesques avec le millionnaire, graduent notre émotion quand nous sommes mis en présence de la jeune aveugle; moments à forte teneur sentimentale. Le vagabond coudoie un millionnaire qui justifie sa présence pour payer une guérison (un miracle). Le vagabond fréquente une jeune fille dont l'infirmité favorise une rêverie promise à son dégrisement. Riche, le vagabond qui n'en serait plus un pourrait payer l'opération lui-même. Fortuné, jeune et beau, il ne jetterait pas son dévolu sur une handicapée. Privée de la vue, elle enfante un chevalier servant autrement qu'il n'est. Ressort dramatique de leur romance. Sa cécité l'isole, le vagabond n'a plus à redouter de rivaux qui la lui disputent, enfin! à la différence de la plupart de ses mésaventures jusqu'à présent.

Chaplin cloisonne les circuits des personnages. La grand-mère ne croise jamais le vagabond, sa petite-fille lui demanderait de le lui décrire, son vagabondage mental stopperait net;

le récit prendrait fin. La jeune aveugle ignore l'existence du millionnaire, le vagabond doit lui faire avaler que les dollars qu'il lui offre signent son aisance et prouvent sa grandeur d'âme. Elle doit le croire opulent. Sinon la dernière séquence n'a plus de raison d'être. Analysée plus loin [cf. [Séquence](#)], elle scelle leur dernière rencontre. Elle voit dès maintenant, ouvre les yeux sur la réalité. La clarté de ses visions déçoit-elle ses attentes? Son bienfaiteur, le Vagabond, qui jusque-là perturbe beaucoup de manifestations sociales (l'inauguration d'un monument, une soirée dans un night-club, une réception, un combat de boxe et même un suicide), brise-t-il, à la fin, le rêve d'une jeune fille pure et charmante qui espérait un autre séducteur que lui? Qu'il soit plus riche et plus beau? Peut-être, mais elle s'est attachée à lui. Elle lui doit beaucoup. Se retrouveront-ils? La fin des *Lumières de la ville* reste ouverte et ambiguë. Émouvante.

Chaplin, un des tout premiers à le faire aussi crûment, filme une société qui célèbre «l'avoir», l'argent, sa jouissance canaille, sa possession âpre qui se veut décomplexée, au détriment de «l'être», cette accession par un libre choix à un plus d'être. Chaplin exècre un corps social refusant de faire valoir la liberté de «s'exister». Cauchemardesque. Avec les compliments du millionnaire débonnaire! Selon sa conception du don, il expédie en prison son donataire. Froidement. N'était l'humour, c'est effarant. Il fallait en finir, cette comédie loufoque avait assez duré. Celui à qui le vagabond a sauvé la vie se rappelle à temps qu'ils n'appartiennent pas à la même classe. Le millionnaire, il y arrive, allègue sa prérogative, fixe le sort du déclassé, le bannit de son décor, lui règle son compte. Ne nous méprenons pas sur les intentions de Chaplin, son millionnaire est un capitaliste. Et le rejet brutal de ce type déchu ne préfigure-t-il pas le vomissement de Chaplin par son pays d'adoption? ■

● Trouver sa place?

Le Vagabond ne semble jamais être à sa place. Peut-il en trouver une? On pourra dénombrer avec les élèves les situations d'exclusion dont il est victime. Il est chassé lors de l'inauguration du monument, puis expulsé par le majordome du millionnaire, lequel le renie et occasionne son séjour en prison. La jeune fille le repousse dans la mesure où elle ne le garde pas auprès d'elle. Il est renvoyé de son travail par le contremaître. Qui veut de lui? Personne. Mais peut-être n'est-ce pas tant les autres qui le rejettent que lui-même qui s'exclut tout seul en voulant *in fine* se défaire de l'apparence qui lui permettait de jouer la comédie.



Mise en scène

Jeux de miroirs

● Grâce et persévérance

Les Lumières de la ville compose un alliage délicat, le mélange de deux genres contraires: le burlesque et la comédie mélodramatique. Fusion impure, toutefois. Chaplin les assimile tout en les séparant. Son récit l'exige. Leur voisinage et décalage donnent un coup de pouce à la manœuvre du Vagabond qui doit les tenir à distance (mais pas trop) pour obtenir ce après quoi il court toujours: le cœur d'une fille. La jeune aveugle (fleur prête à s'ouvrir) stimule la comédie de situation. Le millionnaire excentrique se doit de précipiter chimiquement le burlesque. À chacun sa figuration. Au Vagabond de satisfaire aux exigences des deux représentations. C'est sa spécialité. Son génie. Son aisance. Voilà pourquoi, si le mime et cinéaste Charles Chaplin le remet en scène, le Vagabond traverse tous les milieux qu'il fréquente avec une aussi déroutante liberté. Communautés qui l'adoptent tout d'abord, cela ne dure pas, on le fout à la porte. Le Vagabond n'a de cesse de malmener leur fallacieux comportement social, leur « opinion publique ». Son corps, ses déplacements, échappent à toute forme de corruption. Son innocence le préserve de toute dégradation morale.

À la veille du tournage, Chaplin n'a posé que les deux piles du pont qui enjambe sa narration: la première et la dernière rencontre entre la marchande de fleurs et le Vagabond. D'un trottoir à l'autre, d'une rose à l'autre, l'arche de son histoire reste à construire. Or Chaplin garde l'entière maîtrise de son projet. Autrement dit, il prend tout son temps, explore en toute liberté les possibilités de sa réalisation. Cette disponibilité entre en conflit avec la partie cachée de sa personnalité – réalité plus tumultueuse que sa création saura sublimer. Il n'est pas de chef-d'œuvre qui ne nous laisse sur l'impression d'une expérimentation réussie. Un grand cinéaste cherche et recherche. Toute la carrière de Chaplin, film après film, plan par plan, nous convainc que nous l'accompagnons dans ses épreuves, essais, applications et vérifications. *Les Lumières de la ville* nous offre cette captivante observation.

« Il est absurde de traiter par exemple Charlot de clown de génie. Si le cinéma n'avait pas existé, Charlot eût, en effet, été sans doute un clown de génie, mais le cinéma lui a permis d'exhausser le comique du cirque et du music-hall au plus haut niveau esthétique. »

André Bazin

● Le double

La figure du double traverse toute l'œuvre de Chaplin. *Charlot chef de rayon* (disponible sur YouTube) pourrait lancer l'étude. On peut faire le décompte de toutes les bipartitions dans *Les Lumières de la ville* pour se convaincre qu'il est un film particulièrement baroque. Les subdivisions ouvrent d'autres subdivisions. Le Vagabond, l'intrus de la séquence de l'inauguration, devient le soir même son contraire: un homme bienvenu qui évite le pire au millionnaire. Ce n'est qu'un exemple.

Chaplin se partage en deux avec son illustre Vagabond qui lui-même se divise en deux physiquement: il porte un chapeau melon, une badine et parfois un nœud papillon ET enfle un pantalon troué, passe une veste élimée d'un pauvre hère. Gentleman ou homme de la rue, aristocrate déchu ou misérable qui rêve de grimper dans la haute société? On pourra ouvrir la réflexion avec les élèves à partir de l'accoutrement du Vagabond.

Cette figure du double pourra également trouver une exploitation à partir d'autres modèles culturels, littéraires (notamment dans le genre fantastique, *Docteur Jekyll et M. Hyde* étant l'exemple canonique) ou cinématographiques: *Tartuffe* de Murnau, *M* de Lang, *Psychose* de Hitchcock, *La Belle et la Bête* de Cocteau, *Le Testament du docteur Cordelier* de Renoir, *La Vie criminelle* d'Archibald de la Cruz et *Cet obscur objet du désir* de Buñuel, *Docteur Jerry et Mister Love* de Jerry Lewis, *L'Impasse* de Brian De Palma, *Monsieur Verdoux* et *Le Dictateur* de Chaplin. Sans oublier les belles garces de quelques films noirs qui se jouent de l'innocence de quelques braves garçons crédules: *La Dame de Shanghai* de Welles, *Les Tueurs* de Siodmak, etc.



● Le malentendu de la malvoyante

Chaplin se persuade que le succès de son film (ou son échec) est suspendu à la conception de la première rencontre du Vagabond et de la jeune aveugle. Démêlons son apparente simplicité. Le premier son de la porte qui claque est le fait du Vagabond qui vient de traverser une limousine à l'arrêt. La jeune aveugle l'interpelle, lui tend une fleur. En cet instant, elle associe correctement le son de la porte à celui qui l'a provoqué. Le Vagabond s'approche d'elle, lui achète la fleur qu'il fait tomber à terre. Elle s'agenouille pour la ramasser, il s'aperçoit qu'elle est aveugle. Son geste malheureux provoque tout ce qu'il attend de la vie : une jeune fille à ses pieds. Continuons. Un homme pressé survient à ce moment-là. Il monte dans la limousine et ferme la portière. La fleuriste lui tend sa monnaie. La voiture démarre. Le Vagabond se retire sur la pointe des pieds. À présent, la jeune aveugle s' imagine que celui qui vient de refermer la portière est le même que celui qui la fit claquer la première fois. Son raisonnement est le suivant : mon client n'attend pas la monnaie, il remonte aussitôt dans sa voiture qu'il a fait arrêter pour m'acheter une fleur, il ferme la porte avec vigueur, c'est donc un séducteur aisé. Elle se méprend. Rien de conséquent pour l'instant. Pour nous persuader que la jeune aveugle recrée un homme riche, Chaplin représente sur l'écran un homme riche. Nous visualisons ce que la marchande de fleurs ne saurait voir. Mais déjà, elle rejette inconsciemment le Vagabond en lui lançant son sceau d'eau à la figure. Il revient la voir en douce. Son geste prépare le dénouement. Ces actes manqués (réussis) sont le poinçon de l'œuvre de Chaplin. L'erreur de

jugement de la marchande de fleurs est de croire à l'identité de deux hommes distincts. Son client est pauvre, celui qui monte dans la voiture est riche. C'est lui qu'elle perd pour de bon dans le récit, c'est l'autre qui va s'occuper d'elle. Elle aspire à l'inverse de ce qui va lui arriver. Cette confusion n'est pas perdue pour tout le monde, le Vagabond saura l'exploiter. Présentement, il ne rompt pas le charme. Ému, il laisse la jeune infirme à sa poignante erreur.

● Vérités et mensonges d'une mise en scène

Admirons comment Chaplin, qui refuse le parlant, restitue le son dans son film muet. Homme de spectacle accompli, il nous le fait imaginer : ici, c'est un son sec et bref, se répétant à l'identique (celui d'une porte que l'on claque), qui excite l'imaginaire de la marchande de fleurs. Cela suffit à lancer le mélodrame. Pour défier le « 100 % *talking* », Chaplin intègre le son à sa dramaturgie, poussant le cinéma muet dans ses derniers retranchements. Par ailleurs, cinéaste et acteur, Chaplin se dédouble. À son tour, le Vagabond qu'il représente se disjoint, en une face pauvre (réelle) et une face riche (usurpée). Première mise en abyme qui prépare sa reprise développée avec plus d'ampleur par la suite. Ces deux faces se réfléchissent. Elles se répondent intimement. Cela explique le caractère réflexif de la mise en scène de Chaplin. Il se remet en scène, s'observe en train de découvrir la portée dramatique de sa séquence. Tout se passe comme si Chaplin voyait devant lui le Vagabond, son double, lui échapper. Comme si le Vagabond, sa création, se détachait du personnage social qu'il est devenu (un homme riche et célèbre). Le Vagabond reprend



sa liberté. Il redevient un vagabond, qui lui convient mieux. Trait de son style, Chaplin filme également « en réaction ». Son Vagabond réagit à une situation qu'il ne maîtrise pas au départ. Il réagit à une première réaction de la jeune aveugle. Contrecoup de son constat, il parodie la naissance d'une idylle. Non à partir de ce qu'il entend, comme la jeune aveugle, mais à partir de ce qu'il voit. Célébrons la naissance d'un couple sensoriel et sensible, conçu ainsi pour bien s'entendre et mal s'entendre. Autre façon de réunir et d'opposer les deux moitiés du couple.

Tout pourrait s'arrêter là, si, comme par miracle, le Vagabond ne croisait à nouveau la jeune aveugle devant l'hôtel particulier du millionnaire. Il la reconnaît, saute sur l'occasion, renouvelle avec plus de démesure son expérimentation. Maintenant, il devient le propre metteur en scène de son mensonge inhérent à toute comédie. Sa mise en scène creuse une mise en abyme dans la mise en scène du film. Ce procédé fonde le sujet des *Lumières de la ville*. Chaplin nous avise qu'une mise en scène s'appuie sur une construction imaginaire, relève d'une illusion et allusion. De cet artifice, on en fait un spectacle. Une mise en scène exploite notre crédulité, nous enferme dans son mensonge et altère notre perception de la réalité. Ou alors, mensonge qui dit la vérité (Jean Cocteau), elle nous aide à y voir clair en nous, assiste notre perception et notre déchiffrement du monde qui nous entoure. Elle aiguise notre jugement critique. Nous ne nous en laissons plus compter. La marchande de fleurs (si charmant métier) s'abîme dans son imaginaire. Elle dépend d'une histoire mièvre, roman-photo à l'eau de rose, puéril, factice, façonné par la société qui

la persuade qu'un prince charmant se penchera sur elle – jeune vierge qui n'attend que lui. Seulement, la mise en scène du Vagabond trahit la vérité de son désir. Voilà le cruel dilemme des *Lumières de la ville*, impossible à résoudre: le Vagabond jalouse un élégant tombeur de femmes, riche de préférence. C'est l'individu qu'il hait le plus. Il se matérialise à la fin du film sous les traits d'un client de la fleuriste.

● L'adieu au burlesque

Il fallait que le Vagabond qui vient de se détourner d'un homme riche en retrouve un autre sous une forme caricaturale pour s'illustrer dans la revue qui fait sa réputation: le comique burlesque. Des gags survivront dans *Les Temps modernes* et dans *Le Dictateur*. Il reste que le Vagabond et le millionnaire, la nuit, sur les quais, montent un sketch hérité directement de celui que Chaplin prévoyait au music-hall ou dans les tournées de la troupe Karno. Chaplin se convainc que le millionnaire qu'il est dans la vie ne pourra plus porter à l'écran son traîne-misère au pantalon troué. Ce trop grand écart n'est plus convenable. Le Vagabond tire sa révérence. Chaplin se revoit une dernière fois faire de la pantomime sur la scène d'un théâtre, en usant cette fois du pouvoir du cinéma. L'eau de la rivière exige l'équipement d'un studio. Le dispositif théâtral de cette attraction, avant tout un numéro de clowns, s'affirme par un cadrage frontal. Nous gardons le point de vue d'un spectateur assis aux premiers rangs, face à la scène. Des raccords dans l'axe avant recadrent en plans moyens et en gros plans les deux protagonistes. Raccords précieux pour



apprécier leurs mimiques, priser une nuance psychologique qui nous échapperait autrement. Chaplin, cela dit, a recours à un long panoramique ascendant pour serrer de près le millionnaire qui se relève après s'être agenouillé pour ouvrir sa valise et retirer sa corde. La caméra remonte encore pour récupérer le Vagabond qui descend les escaliers dans le dos du candidat au suicide. Elle s'abaisse, accompagne le Vagabond qui s'assoit sur le mur de pierre et sent sa fleur. Les deux personnages sont dans le cadre. La caméra boucle sa boucle sur le millionnaire (comme sa corde au cou) troublé par cet importun qui interrompt ses préparatifs. Effet comique. Retour à un « pauvre » dispositif poétique éclairé par la lune et un bec de gaz.

Le Vagabond qui déboule innocemment sur les quais, rêveur, la fleur à la main, arrive à temps pour empêcher le millionnaire de se suicider. Allusion acide aux suicides de possédants et autres boursicotiers ruinés que ne manque pas d'entraîner le krach des mois précédents. À défaut, le millionnaire accuse le coup, sa femme l'a quitté. Il s'en remet vite (sortie en boîte). Chaplin rend-il hommage à la figure du gentleman entre deux vins du comique français Max Linder (1883-1941)? Il fut son premier modèle pour la création du Vagabond. Étrangement, il se suicidera dix ans plus tard, pour des raisons sentimentales également. Trois types de gags soutiennent ce numéro de cirque, les deux acteurs évoluant sur un espace scénique réduit : gags de substitution, d'inversion et de répétition. Substitution quand le millionnaire se passe la corde au cou, se baisse et que c'est le Vagabond prêchant dans le vide, les yeux au ciel, qui se retrouve ligoté. Le voilà fin prêt pour

son suicide quand il enseigne les vertus de la vie. Nouvelle variation de son dédoublement. On peut y voir une charge de Chaplin contre les prêcheurs d'un idéalisme bêlant. Inversion quand le Vagabond tombe à l'eau le premier et non le millionnaire qui trouve en la personne du miséreux son substitut idéal. Un millionnaire sait comment exploiter un plus faible que soi. Sa réaction nous amuse, prenant son temps, enlevant sa veste, se déchausant avant de sauter pour enfin sauver son sauveur (inversion agressive). Il tire hors de l'eau le Vagabond qui sait à son tour lui faire boire le bouillon. Répétition : cette blague revient deux fois. Sauvés des eaux, ils s'ébrouent (le Vagabond comme un chien qui fait ses besoins), se serrent la main, deviennent « amis ».

● En un monde baroque

Un pauvre qui surgit par hasard arrache un riche à sa propre mort. La fréquentation des films de Chaplin nous assure que l'inverse est inimaginable. La distribution des rôles ne supporte aucune nuance. Version bouffonne de la lutte des classes, le clown blanc et l'auguste leur servent de lointain modèle. Le ressort désarmant de leur relation repose sur la « bipolarité » du millionnaire : ivre, le Vagabond devient son meilleur ami ; dessoûlé, il ne le reconnaît plus. Pris de boisson, ses défenses tombent. Lucide, le Vagabond lui présente le visage de celui contre lequel il s'édifie socialement. Chassez-le de ma vue ! La démonstration doit être fulgurante et sans subtilités. Le Vagabond qui porte les traits de Chaplin montre au millionnaire le spectre qui l'épouvante. Ruiné (c'est la saison en Amérique), il deviendra



comme lui. Horreur. *Charlot et le masque de fer* (1921) préfigure à cet égard *Les Lumières de la ville*. Deux sosies se disputent les faveurs d'une femme. Chaplin se plaît à se partager entre un riche alcoolique et le Vagabond qui s'insinue dans un bal masqué donné par son alter ego. Poursuivi, il traverse une belle voiture qui l'introduit chez son double qu'il ne connaît pas. Tel qu'il est, pauvre diable, il passe pour son hôte argenté déguisé en va-nu-pieds. Son clone, claquemuré dans son armure, n'est pas reconnaissable. Plus tard, *Le Dictateur* écartèlera deux autres sosies, un barbier juif et le dictateur Hinkel.

Un autre plan de fracture divise cette fois Chaplin lui-même en deux facettes opposées et complémentaires. Le millionnaire qu'il est peut remercier le Vagabond démuné. Grâce à lui, il s'est extrait de la misère, a accédé à la célébrité. Dialectique infernale. Le millionnaire Chaplin enlève son propre personnage dans de vaines mondanités ou des scandales sexuels compromettants, lui donne envie de se jeter à l'eau. Son Vagabond, anarchiste sacrilège et asocial, se conforme davantage à ses attentes politiques. Il reste plus fidèle au terreau moral et physique de son enfance. Retourne ment moins drôle qu'il n'y paraît, le Vagabond s'accroche au millionnaire qui l'enlève au dénuement qu'il ne veut plus connaître. Le héros burlesque prend sur lui les humiliations et frustrations que les vicissitudes de la vie imposent au spectateur. Il le délivre de cette pesanteur psychologique. Il endosse un rôle ingrat car le spectateur ne lui pardonne pas d'avoir réveillé et exposé sur un écran toute cette matière psychologique qu'il refuse de voir en lui.

● Une idée du cadre

Inséparable de la mise en scène de Chaplin : sa conception du cadre. Il n'est pas superflu de rappeler encore une fois que le mime qu'il fut tire ses effets comiques d'une scène de théâtre ou de music-hall. Il attend tout d'un même espace circonscrit et à partir duquel il doit renouveler en permanence ses performances. C'est cet espace familier qu'il reconduit sans le reproduire dans le rectangle fixé par le viseur d'une caméra. La jeune aveugle, le millionnaire et le Vagabond n'ont de réalité que dans les plans où ils apparaissent. Le style de Chaplin doit peu à l'évolution du langage cinématographique. L'auteur du *Kid* se préoccupe avant tout de l'intérieur du cadre. Ainsi, le carré du ring, lors du combat de boxe, duplique-t-il le cadre de l'écran. Tous les effets s'y concentrent. Le dernier regard du Vagabond reste inoubliable... resserré par le cadre qui l'isole. D. W. Griffith (1878-1948), l'une des deux souches avec F. W. Murnau de l'histoire du cinéma, s'applique à raconter une histoire à partir de plans successifs. Il perfectionne le montage à des fins dramatiques. Il invente le suspense. L'écho du montage n'a guère d'amplitude dans l'œuvre de Chaplin. Un an avant *Les Lumières de la ville*, Howard Hawks démarre *Scarface* d'un stupéfiant plan-séquence ; plus tard, Orson Welles se grisera de grands mouvements d'appareil. Rien de tel avec Chaplin qui cultive l'esthétique du plan fixe. Son obsession de pouvoir le contenu du cadre contribue à son aura cinématographique. Le Vagabond, dès sa première apparition dans *Charlot est content de lui* (1914), s'approprie le cadre. Occuper le cadre est pour lui une fin en soi. Il parasite une course

d'autos pour enfants, dérange les spectateurs, occupe le champ visuel et devient le clou du spectacle au détriment de la course. Il est venu, il a vu, il est vu ! C'est gagné. Pour être simple, son équation n'en est pas moins tenace : se situer au centre du cadre équivalait à se positionner au centre du film. Le Vagabond court après un syllogisme : le plan enferme le monde, or le Vagabond maîtrise le centre du plan, donc le Vagabond se trouve au centre du monde. La conquête du cadre hante le Vagabond. Il touche au but quand il se réveille dans le lit du millionnaire. Le marginal prend sa revanche. L'exclu de l'inauguration reprend ses esprits au cœur d'un dispositif intime (une chambre), dans le saint des saints du gratin social de la ville. Il ne va pas y rester. On va le chasser de nouveau. Cet épisode répète sa première exclusion lors de l'inauguration., quand nous l'avions découvert endormi au cœur de l'écran. Cadre à la fois cinématographique (le cadre constitué par les quatre côtés de l'écran, double du viseur de la caméra) et social (la manifestation avec les édiles). Ses entrées et sorties du cadre se marquent visuellement. On le voit quitter le cadre, y revenir. Il le fait de lui-même ou sous la pression d'un groupe social, ses injonctions. Il y revient tout seul. C'est ainsi que Chaplin le filme, depuis le début de sa carrière. Il ne changera jamais. Chaplin filme un espace et hop ! le revoilà qui entre dans le champ (ou le cadre, soit pour nous l'écran). Cet entêtement à revenir dans le cadre provoque des effets comiques, le Vagabond restant toujours impassible. À force, il sensibilise le spectateur à ses entrées et sorties de champ. Il descelle là une caractéristique du style de Chaplin. Mais le cadre (ou le champ) finit par prendre un sens autre que purement physique : c'est un cadre social qui se superpose au cadre de l'écran. Un milieu, une petite société. Il entre dans le cadre quand il monte sur le ring. Il quitte le cadre quand il en sort KO. C'est toujours filmé. Avec la scène du monte-charge (quand il regarde la statue à travers la vitrine), il est intéressant de noter que dans ce cas c'est au cœur du cadre qu'il risque d'en sortir à ses dépens (d'où l'humour) et donc que c'est de l'intérieur même du champ qu'il revient dans le cadre. Chaplin ne manque jamais de solution. Il capte ainsi notre intérêt en nous ménageant des surprises. Il agit à la manière d'un peintre qui met en valeur les quatre côtés de son tableau. ■



● Le masque

La thématique du double est également abordée sous un autre angle d'attaque : le masque, ressort dramatique capital d'une comédie. Le cinéma muet aura beaucoup exploité le masque porté par ses personnages. Nous voulons parler du masque en tant que déguisement moral, apparence qu'ils prennent pour donner le change, dehors flatteurs qu'ils se donnent pour masquer leurs intérêts, tromper. Masque au sens où Molière écrivait : « Au travers de son masque, on voit à plein le traître. » Ici Molière envisage le masque comme mettant le spectateur sur la voie de la vérité, malgré tout. Chaplin excelle à son tour à organiser sa mise en scène à partir des singeries sociales de ses personnages. Leurs simulations les fait passer pour ce qu'ils ne sont pas, à l'image de Tartuffe. Le Vagabond lui-même, s'il veut intégrer un milieu qui lui est étranger, et tous les milieux lui sont étrangers, doit aussi porter le masque. Il le sait, sinon on ne voudrait pas de lui. L'homme est le seul être qui mime avec autant de pouvoir dans la nature. Chaplin, qui porte le masque du Vagabond, en sait quelque chose. Dans *Les Lumières de la ville*, le Vagabond met en place une représentation sonore qui abuse la jeune aveugle. Il fait comme s'il était riche. C'est un simulacre, un masque sonore dont il s'affuble. Une question se pose avec le Vagabond. Cette contrefaçon se retourne aussi contre lui. On peut envisager de faire chercher les élèves quand elle se retourne contre lui.

Le Vagabond est l'homme mimétique par excellence. Il se confond avec du sable, une lampe (*Charlot s'évade*), fait semblant d'être un chien qui fait ses besoins (nombreux films), devient un arbre (*Charlot soldat*), on le prend pour un comte ou un clown, c'est selon, voire une femme à l'occasion. Dans l'œuvre corrosive de Chaplin, l'habit fait le moine. C'est une illusion qu'il dénonce. Un millionnaire, tout en étant un homme, renonce parfois un peu trop vite à toute humanité. Ce qu'elle lui impose d'exploiter pour être pleinement un homme, et non une caricature.

Imiter semble inné pour le Vagabond tellement il prend plaisir à le faire. Son mimétisme n'est ni servile ni instinctif. Sa capacité à imiter lui permet de faire semblant. Sa performance le rend « vrai-semblant ». Il trompe, grâce à ce « vrai-semblant », plus facilement son monde. Son don de mime lui assure, un temps du moins, un espace de liberté. Il prend de la distance avec une réalité contraignante. Le spectateur le voit faire et devient alors le complice de ses simulations. Il est lui aussi dans la combine. Il s'en amuse. Il a l'impression de tromper lui aussi toute cette société hypocrite que le Vagabond croise sur sa route. Il prend sa revanche sur la vie où il ne peut pas le faire alors qu'il en aurait envie. C'est là que le personnage burlesque lui rend service. Mais ensuite, il ne lui pardonne pas d'avoir réveillé ses intentions qu'il réprime hypocritement en société. Il se sent mis à nu, à son tour démasqué.



Parallèles Chaplin et ses mythes

Deux mythes consolident le soubassement de l'œuvre de Chaplin : David et Goliath et Abel et Caïn. L'Ancien Testament, plus généralement, aura été le socle idéologique de Hollywood. Plus perceptible, la lutte du petit contre le gros ressort davantage dans ses films. Dans *Le Pèlerin* (1923), pasteur malgré lui, le Vagabond se rappelle à temps de David et de Goliath pour mimer en guise de sermon l'épisode de la Bible où le jeune fils de berger terrasse avec sa fronde le héros géant des Philistins. Sermon « prononcé » devant des philistins très puritains. Le combat de boxe de *Charlot boxeur* (1915) met aux prises le malingre Vagabond et le redoutable champion Hippo. Son nom dit tout de son physique. En effet. Se rendre maître du cadre (du ring) est une question de survie pour notre chétif pugiliste. Il gagne, il triche un peu. On lui pardonne, il nous fait rire. Ailleurs, glissant sur ses patins, il imite le mouvement de la fronde avant de rentrer dans le lard de son énorme rival. Il rebondit sur lui (*Charlot patine*, 1916). À ce point sans ressources, le Vagabond s'engage à présent dans la police (*Charlot policeman*, 1917). Son affectation dans une rue où règne une brute herculéenne l'oblige à dominer ses entrées et ses sorties de champ. Heureusement, l'esprit l'emporte sur la matière. Il n'en finit pas, la terreur du quartier lui cherche des crosses dans *Le Kid* (1921). Même au pays des rêves il le prend à partie (le Vagabond séduit sa fiancée). Chercheur d'or, Big Jim l'imagine comme un poulet à dévorer (*La Ruée vers l'or*, 1925). À lui de trouver la parade. Arrêtons-là la liste de cette opposition physiquement très marquée. Elle représente la révolte d'un individu contre la société. Cette dualité subsiste encore dans *Les Lumières de la ville*, mais atténuée. La différence de corpulence demeure entre le Vagabond et le millionnaire. Leurs confrontations ne donnent plus lieu à des pugilats. En revanche, la séquence de boxe réactive ce heurt ancestral. Un autre mythe, fondamental, plus recouvert, s'accouple au premier, celui d'Abel et de Caïn. Il orchestre jusqu'à justifier son titre *Les Lumières de la ville*. La ville sans nom (donc d'autant plus exemplaire) et ses lumières qui fascinent. La ville source de faux-semblants porte la marque de Caïn.

Le conflit entre les deux fils d'Adam et d'Ève se règle par le meurtre d'Abel par Caïn. Incompatibles, leurs deux modes de vie s'opposent. La Bible prend soin que Caïn, le fils aîné, soit un agriculteur, et Abel, le fils à l'existence précaire, un berger. Si Dieu préfère l'offrande d'Abel (des premiers-nés de son troupeau de moutons) à celle de Caïn (des fruits de sa terre), c'est pour punir la haine au cœur de l'homme qu'il perçoit chez Caïn. L'agriculteur interdit au gardien de troupeau l'accès aux terres les plus riches,

pomme de discorde que beaucoup de westerns reprennent à leur compte. L'antagonisme entre un espace privatisé, jalousement clôturé, et un espace plus vaste et plus mouvant met rapidement le feu aux poudres. Les Abel jouissent de notre faveur, le plus souvent. Caïn erre longtemps, déchu, puis fonde la première ville. Son père accouche de l'humanité ; lui, fonde la civilisation. Germe de la corrélation entre la culture et la nature, le mythe d'Abel et de Caïn édifie, fort de ces deux symboles, deux anthropologies culturelles : sédentaire et nomade. Est-il utile de préciser que le Vagabond personifie la seconde tradition ? Qu'il se dresse contre les attachés de la première ? Bâtissant une ville, le sédentaire fixe une frontière. Il envisage son évolution en fonction du temps. Il compte sur lui. Rien n'est plus fuyant que le temps. L'ensemble des sédentaires se place sous sa dépendance, s'en rend victime à l'occasion. La crise financière de 1929 ne dissuade pas Chaplin de l'évidence de ce mirage quand il prépare *Les Lumières de la ville*. Son film suivant, *Les Temps modernes*, propose un monde régi par le temps. Il faut gagner du temps (la phobie de cette société, c'est d'en perdre), le découper, l'accélérer, le rendre productif grâce à une division du travail affolante. Le générique des *Temps modernes* nous place devant un cadran où la dictatoriale grande aiguille, nous ne pouvons pas y échapper, commande aux travailleurs de se presser – troupeau rendu coupable d'un retard favorisé. Le temps dévore ses propres sujets qui contribuent à l'exalter. Les descendants de Caïn accaparent de plus en plus d'espace qui leur est profitable, avalent en conséquence les petits-fils d'Abel. C'est tout le sens du comique de Chaplin que de s'insurger contre une organisation à ce point rationnelle du temps qu'elle ravage l'équilibre entre l'espace et le temps, la nature et la culture. Elle dénature nos relations humaines, réduites à des préoccupations intéressées. Caïn vide d'un coup pour nous toutes les possibilités de vie effective. C'est cela l'enfer (Albert Camus, *Carnets II*).

Son Vagabond n'est pas autrement relié au temps qui se décompose seconde après seconde mais qui ne se calcule pas au point de rendre l'espace inhospitalier. Le dernier plan du *Pèlerin*, le plus « pervers » de l'œuvre de Chaplin, expose le Vagabond qui espère connaître enfin un moment de paix. De part et d'autre d'une frontière désertique, d'où surgissent des hommes qui s'entretuent, il saute d'un pied sur l'autre. ■



1



3



5



2



4



6

Séquence

La fleur dans le caniveau

La séquence analysée correspond au chapitre 20 du découpage narratif.

Le voilà, déambulant sur le trottoir, le Vagabond qui traîne sa misère. Regardons de plus près comment la «comédie romantique» le repousse.

L'automne (intertitre). La jeune aveugle guérie compose un bouquet en gros plan. Un raccord dans l'axe arrière nous apprend qu'elle supervise un magasin de fleurs [1], secondée par sa grand-mère [qui entre dans le champ], assistée d'une employée. L'agitation de la rue, fond du décor, entre en parfaite harmonie avec les allers et venues de nos trois fleuristes. Loin d'être un détail, ce rythme urbain, de par sa vivacité, son entrain, exclut le Vagabond qui n'est plus synchrone avec le cours de cette vie. Il n'est plus à la bonne vitesse. Un plan de coupe nous le montre sorti de prison : il constate que la jeune aveugle ne vend plus des fleurs sur son trottoir. Ce plan de coupe segmente le plan large de la boutique. À l'instant, un jeune homme distingué (smoking, haut de forme) entre pour commander des fleurs [2]. Un champ-contre-champ cadre en gros plan, de profil, le bellâtre et la fleuriste. Il a pour attribution de nous assurer qu'ils se regardent en face. Eh bien ? Il ne la reconnaît pas. Ce n'est donc pas lui le prince charmant de ses rêves.

Pourquoi cette irruption et confrontation ? Le client représente la projection mentale de la fleuriste, son leurre, l'homme qu'elle fabriquait de toutes pièces dans sa tête : un beau type du genre Gary Cooper (en plus fade). Il ressort sans lui porter plus d'attention. Une simple fleuriste n'est pas digne de lui. Un raccord dans l'axe avant recadre la jeune fille en plan moyen, regardant derrière la caméra, laissant voir son désarroi. Plan cardinal de l'écriture classique hollywoodienne, c'est un plan psychologique qui enregistre la réaction du personnage à ce qu'il voit ou entend. La fleuriste essuie une amère désillusion. Au spectateur de déceler son serrement de cœur sur son visage. «Qu'est-ce qu'il y a, ma petite ?» lui demande sa grand-mère qui surgit dans le champ. La fleuriste s'assoit et répond : «Rien. Je croyais seu-

lement qu'il était revenu.» Sa grand-mère la console, la laissant seule et rêveuse. Chaplin multiplie ce gros plan au cours du film. Le spectateur évalue alors l'évolution des sentiments de l'héroïne. En fonction de ce qu'il sait qu'elle a entendu mais aussi ici, pour la première fois, de ce qu'il sait qu'elle vient de voir.

Un double panoramique délaisse l'animation du carrefour pour aller chercher le Vagabond qui longe la vitrine à côté du magasin de fleurs, accusant sa solitude. Le plus petit des deux jeunes vendeurs de journaux à la criée l'agresse, lui lance un projectile avec sa sarbacane. Une série de brefs champs-contre-champs alterne des plans des deux gamins et du Vagabond qui s'éloigne d'eux en contournant sur sa droite le magasin de fleurs qu'il n'a pas remarqué. Pour les éviter, il tourne à angle droit. Leur mérite : l'orienter vers le vecteur du dénouement, sans le moindre artifice. Un changement d'axe de la caméra dépeint le Vagabond, cadré à 45°, s'arrêtant sur le bord du trottoir [3]. Qu'a-t-il aperçu ? Un insert, plongée subjective, détaille une rose blanche délaissée dans le caniveau [4]. Il se penche pour la ramasser, associant son sort et le sien, consciemment remué par un souvenir de fleur blanche. C'est le moment que choisit son jeune bourreau pour lui tirer le toupet de son haillon en laine qui ressort comme un appendice. Il réagit, leur court après, en les menaçant. Un panoramique accompagne sa charge sans rompre son impulsion.

L'emplacement de la caméra, son mouvement même déploient la juxtaposition spatiale du Vagabond et de la fleuriste riant de lui dans son dos [5]. Les deux gamins forcent le Vagabond à se tourner vers eux, la fleuriste ne doit pas attirer son attention trop tôt. Chaplin retarde cet instant dramatique pour la laisser, témoin de la scène, assise aux premières loges, s'esclaffer de l'infortune de ce pauvre diable. Celui dont elle se gausse, en gros plan, c'est lui, son roi ! Nous mesurons déjà l'étendue de sa déconvenue quand elle va le reconnaître, puisque nous venons de voir celui qu'elle pensait être son dévoué séducteur (son client élégant). Voici comment Chaplin répartit le réseau des informations. Nous n'ignorons pas la position relative de la fleuriste et du Vagabond. Eux deux ne soupçonnent rien. Notre conscience de leur disposition recharge l'intensité sensorielle de notre attente. Ils vont se découvrir, en deux temps, lui d'abord, elle ensuite, elle ne l'a jamais vu, mais comment ? Nous jouissons de cette anticipation. Nous ne doutons plus de leur face à face. Raccord dans l'axe arrière : cadré à 45°, le Vagabond se mouche avec sa gue-



7



10



13



8



11



14



9



12

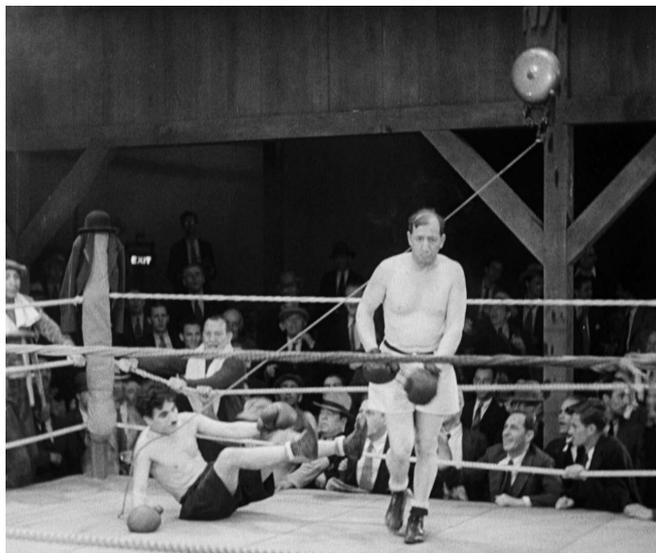
nille, en fait sa pochette, reliquat de son tricot défilé par la jeune aveugle. Elle se déride derrière lui. Il est trop drôle !

Chaplin change d'axe à 135°. Cadré perpendiculairement, le Vagabond se tourne vers elle (de dos, en amorce), face à nous [6]. Il reste pétrifié comme s'il se trouvait en présence de l'une des trois Gorgones mais dont l'aspect serait ambivalent, à la fois terrifiant et merveilleux. Il lui sourit, figé. Trois champs-contrechamps raccordés à 180° concertent un dialogue émouvant et malaisé entre le Vagabond et la fleuriste [7]. Lui contient mal sa commotion. Elle, plan après plan, l'apprivoise, lui parle, lui tend une rose [8], celle de son clochard muet (s'il parle, elle l'identifie), perd ses pétales (métaphore de l'altération du Vagabond), et, surtout, lui fait l'aumône. Il n'est plus qu'un mendiant pour elle. La « comédie » prenant fin sur le champ, le Vagabond redevient le mendiant qu'il a toujours été. Il quitte le cadre, mortifié, épouvanté d'exposer sa vérité sociale devant elle. La commerçante du quartier chic ne perçoit plus la beauté intérieure de ce pauvre type, elle ne veut plus avoir à faire qu'aux apparences, elle s'y consacre désormais. Or les apparences accablent celui qui lui a rendu la vue.

Un dernier raccord à 180° le récupère s'échappant sur le trottoir. Elle le rejoint, il se retourne, elle lui tend la pièce, lui rend inconsciemment la monnaie de sa première pièce qu'elle avait gardée (comme si elle s'acquittait de sa dette contractée lors de leur première rencontre), puis lui donne la fleur (reprise de son premier geste). Il prend la fleur avec distinction [9]. Pour très peu, ils pourraient amorcer un pas de deux sur scène, il est heureux

comme un gosse de recueillir cette offrande. Son demi sourire est navrant. Elle agrippe son bras pour lui donner la pièce, l'entraîne. Recadrés en plan rapproché, elle lui prend la main pour y fourrer la pièce. Son regard se voile : redeviendrait-elle aveugle, subitement, sous le coup d'une clarté qui l'assombrit ? [10] Insert de leurs mains d'amoureux qu'ils ne seront jamais [11]. Elle ne le connaît que par ce toucher, établi au moment de leur dernière entrevue. Paradoxe impressionnant : sa révélation est une remémoration tactile, et non visuelle.

La caméra suit la main de la fleuriste, remonte vers le visage intimidé du Vagabond qui mordille la sienne (tenant la rose), pris en défaut de n'avoir pas tenu ses promesses. Il veut se faire pardonner de ce qu'il ne sera jamais pour elle et qu'il aurait tant voulu être. Recadrage bis (lui, en amorce, elle, de trois-quarts face), elle a compris, porte sa main droite contre sa joue, consternée : « Vous ? » [12] Ses sourcils en conviennent. Elle semble souffrir qu'il soit de la sorte, il se défait : « Vous voyez maintenant ? » Larme à l'œil : « Oui, je vois. » [13] Regrette-t-elle de voir quand elle examine au vrai l'homme qu'elle a conçu ? Nuance que Chaplin a demandé à son actrice de suggérer, sans doute. Elle y parvient parfaitement. Gros plan déchirant du Vagabond. Dernier plan du Charlot muet. C'est fini pour lui. [14] Viendront ensuite *Les Temps modernes* et *Le Dictateur*. Rendons-nous à l'évidence : la fleuriste parle, remue les lèvres, le Vagabond reste quasiment muet dans un film muet. N'étant plus infirme, elle l'oblige, lui cinématographiquement infirme, à disparaître. Devant nous, il se retire. THE END. ■



Motif Fil à fil

Le fil (la corde). Il court, il court tout au long des *Lumières de la ville*. Lever de rideau du récit, le maire invite une femme tenant un bouquet de roses à tirer le cordon qui lève le voile recouvrant les trois statues. C'est ainsi que nous découvrons le Vagabond surpris dans son sommeil, rêvant peut être à la paix et à sa prospérité. Seul le rêve lui appartient. C'est beaucoup, c'est peu. Un peu plus tard dans la journée, le millionnaire accroche la pierre qui doit le précipiter au fond de la rivière avec une corde qu'il passe autour de son cou. Le Vagabond en hérite, il plonge. La corde les rattache l'un à l'autre, lie leur sort jusqu'à la fin du récit où leur relation se défait brutalement. Fin du rêve de prospérité. La paix ? Suivent la prison, le trottoir et les dernières humiliations.

La fête bat son plein dans la boîte de nuit. Des spaghettis réservés au millionnaire et au Vagabond se mêlent aux serpents que les invités se lancent les uns aux autres. Ils ruissellent sur l'écran comme une pluie. Distrait, le Vagabond avale un serpent sans fin. Le millionnaire met fin à son épreuve. Le Vagabond absorbe ensuite les spaghettis un par un, brusquement, d'un seul coup, un son naturalise sa sensation et notre impression. Il n'est pas au bout de ses peines avec l'avalement : devant dans *Les Temps modernes* un ouvrier travaillant à la chaîne, il servira de cobaye pour tester une machine qui le fera manger plus vite. L'expérience virera au cauchemar. La débauche de serpents rajoute à la confusion de la soirée. Le Vagabond en profite pour ravir une femme à son mari et danser avec elle. Elle se laisse faire. Une autre a le feu au derrière. Pour nous le faire comprendre, Chaplin en passe par un gag. Le Vagabond venait de jeter son cigare sur la chaise sur laquelle elle s'assoit. Elle bondit, ça brûle.

La jeune aveugle fait tenir son écheveau de laine au Vagabond pour en faire une pelote. En tirant la laine, elle défait fil après fil le modeste tricot que porte le Vagabond. Il n'ose lui dire qu'elle se trompe ; il trahirait sa pauvreté. Il se garde bien de lui dire aussi que l'opération des yeux est gratuite pour une pauvre. C'est écrit dans le journal. La pelote grossit. La jeune aveugle tient-elle entre ses mains la destinée du Vagabond ? Dit-elle ainsi le primat du féminin ? Symbolique assez riche sur le pouvoir que possède toute femme. Lien abstrait et concret, ce trait entre travail et sexualité, le Vagabond le comprend fort bien. Le fil de laine les rattache l'un à l'autre. Elle tire le Vagabond à elle, le sort de lui-même. Tout ne tient qu'à ce fil pour lui. Fil de son rêve, ce gros peloton de laine qu'elle soupèse scelle leur amour,

concentre un monde pour lui, le seul qui l'enivre. Son sosie Hinkel (*Le Dictateur*) perdra la tête également en jouant son sort et celui du monde avec une mappemonde aux mêmes formes rondes.

En même temps qu'elles dessinent un prétexte ornemental horizontal et aéré, les cordes du ring enferment le Vagabond dans une lice où il doit se battre et où il se doit de gagner pour aider celle après laquelle il soupire. Il présume de ses forces, il le sait, ne manque pas d'imagination pour retarder l'échéance de son KO. Le combat est un grand moment burlesque. Le Vagabond se retrouve à nouveau avec une corde autour du cou, celle qui actionne le compteur de rounds. Chacun de ses mouvements accélère la reprise et la fin d'un round, le rythme du combat devient fou. Les boxeurs n'ont plus le temps de boxer ni de récupérer. La compression du temps donne lieu à une parodie de combat, le Vagabond le rend risible puisqu'impossible. Cela lui évite de prendre des coups et lui permet de tenir encore. Voici un autre exemple où il épuise toutes les solutions pour se maintenir le plus longtemps possible dans un espace recadré qui le plonge dans un nouveau cauchemar.

Le motif du fil fait revenir le Vagabond à une origine. Dans *Les Lumières de la ville*, une femme coupe le cordon ombilical du récit d'où éclot le Vagabond comprimé dans les bras d'une autre femme. Dur éveil. À lui d'affronter des épreuves aussi réelles qu'imaginaires. C'est la vie. À lui de les reprendre, à lui de les recommencer. Car, pour lui comme pour nous, toujours, elles sont à renouveler. Le combat de boxe concentre le jeu complexe d'inclusion et d'exclusion du Vagabond d'un cadre social auquel il a affaire. C'est son complexe (psychologique). Le ring cerné par ses cordes tressées symbolise ce qui de son propre corps dans cet espace facilitera sa réinsertion dans le monde. Plus profondément, sa renaissance. Il sort du ring allongé, inconscient, comme mort. Tout est à recommencer. Il doit encore émerger du néant, comme toujours quand il réapparaît. D'où vient-il ? Qui connaît sa naissance ? Nous vérifions uniquement sa renaissance. Nous qui le désirons, l'aidons à renaître. D'un fil(m) à l'autre, il aura su se faire désirer. C'est le spectateur, et non pas un boxeur ou un millionnaire, qui lui renvoie l'image de lui qu'il recherche. ■

Filiations

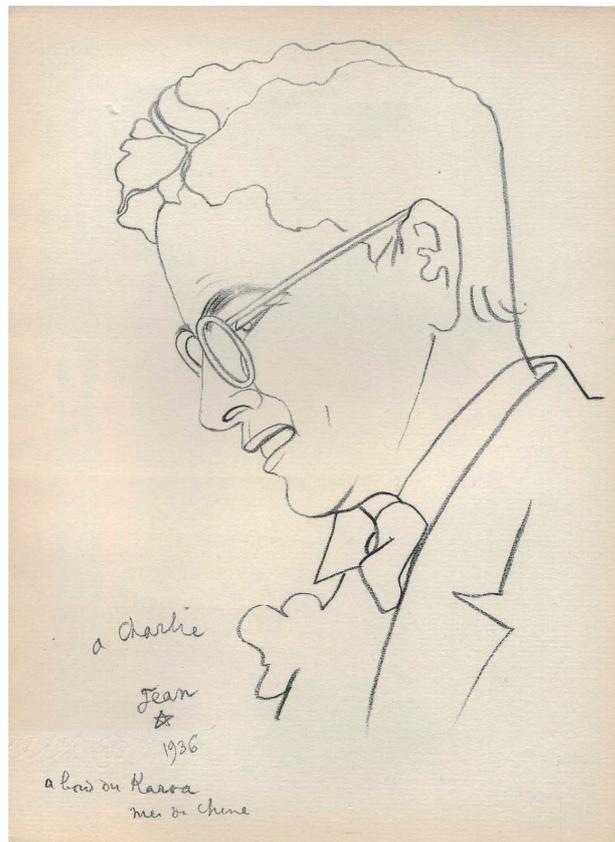
Chaplin et les avant-gardes

Le génie créateur de Chaplin fascine les avant-gardes de son temps. En France, il est aussitôt adopté par Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Jacques Vaché (ami d'André Breton rencontré à l'hôpital de Nantes en 1916) ou Tristan Tzara. Aragon écrit «Charlot sentimental» (1er mars 1918), son premier poème, dans la revue *Le Film* de Louis Delluc. La même année, dans la revue littéraire *Nord-Sud* (1917-1918), de Pierre Reverdy, il édite «Charlot mystique» (n°15, mai 1918) inspiré de *Charlot chef de rayon* (1916). En voici un extrait (la mise en page n'est pas respectée) : «L'ascenseur descendait toujours à perdre haleine et l'escalier montait toujours... Cette dame n'entend pas les discours : elle est potiche. Moi qui déjà songeais à lui parler d'amour ! Oh le commis si comique avec sa moustache et ses sourcils artificiels ! Il a crié quand je les ai tirés. Étrange. [...]» Le Vagabond figure également sous les traits de Pol dans son roman *Anicet ou le Panorama* (1921) : «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. [...] 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 juste au plus petit geste alors même qu'il le répétait.» Aragon entend également démontrer la modernité du cinéma et surtout de Chaplin dans deux autres textes publiés dans *Le Film* : «Du décor» (15 septembre 1918) et «Du sujet» (22 janvier 1919). De l'aveu même de l'auteur du *Paysan de Paris*, c'est Chaplin qui le persuade d'entrer en littérature et l'aide à préparer son concept de «beauté moderne». Dans son «Projet pour une histoire littéraire» paru dans *Littérature* (nouvelle série, n°4, 1^{er} septembre 1922), il mentionne aussitôt : «Le cinéma, Charlot et les Vampires.» C'est une liste impressionnante de tout ce qui *fait* la littérature.

Un manifeste, «Hands off Love», illustré par une œuvre de Max Ernst, signé collectivement (mais rédigé principalement par Aragon), publié dans *La Révolution surréaliste* (n°9-10, 1^{er} octobre 1927), prend une vigoureuse défense de Chaplin lors de son retentissant divorce avec Lita Grey (la jeune fille qui séduit le Vagabond dans son rêve du *Kid* et dont il dit lui-même dans un intertitre : «Les ennuis commencent.») : «[...] l'aventure de Charlot manifeste aujourd'hui sa destinée, la destinée du génie [...] Le génie sert à manifester au monde la vérité morale, que la bêtise universelle obscurcit et tente d'anéantir. Merci donc à celui qui sur l'immense écran occidental... [...]» Pour les surréalistes, Chaplin est l'un des leurs – à l'image de Rimbaud, Lautréamont et Jarry.

Outre son essai imaginaire – *Charlot* (Plon, 1931) –, Philippe Soupault fait paraître «Quand Chaplin apparut» dans le premier numéro de la revue *Du cinéma* (décembre 1928), et conclut : «C'est le cinéma transformé par l'influence de Chaplin qui a mis en lumière le mystère et la beauté de notre époque mais cette lumière que Charlie Chaplin a su protéger était si simple, si naturelle, si peu affectée qu'on l'a à peine remarquée. C'était pourtant une des plus grandes, une des plus importantes trouvailles de notre temps. Tout était renouvelé d'un seul coup.»

Henri Michaux, alors proche du surréalisme, publie «Notre frère Charlie» dans la revue *Le Disque vert* (n°4-5, février 1924 ; repris dans *Trafic* n°4, automne 1992). Essai composé en dix parties où Michaux définit l'originalité du Vagabond et dépeint la dimension artistique de Chaplin qui représente l'âme moderne : «[...] Proust, Freud, sont des dissertateurs du subconscient. *Charlie, acteur du subconscient.* [...] C'est pourquoi *Charlie est*



Chaplin dessiné par Jean Cocteau © D.R.

« Pour les millions d'êtres humains qui vont au cinéma, le personnage créé par Chaplin était devenu un ami. Il jouissait d'une popularité et d'une affection qu'aucune créature née de l'imagination humaine n'a connues, que ce soit Don Quichotte ou le Petit Poucet, Robinson Cruséo ou le Bon Petit Diable. »

Philippe Soupault

dadaïste. Sa vie est coq-à-l'âne. Ni milieu, ni commencement, ni fin, ni lieu. Les désirs du subconscient, les impulsions réalisées sur-le-champ. [...] De caractère dadaïste, impulsif, primitif, indifférent, Charlie n'est pas viable. Il échoue en tout, est mis à la porte de partout, a tout le monde à dos. De là son comique formidable et ininterrompu. [...] Pauvre Charlie, tu ne seras jamais que célibataire et vagabond.» De son côté, marqué par un article de Soupault («Charlie Chaplin», *Europe*, novembre 1929), inspiré par *Le Cirque*, Walter Benjamin écrit *Coup d'œil rétrospectif sur Chaplin (Die literarische Welt, février 1929 ; reproduit dans Trafic n°8, automne 1993)* : «Charlot salue avec son melon et c'est comme si le couvercle d'un chaudron débordant se soulevait.»

En conclusion, le philosophe Jacques Rancière (*Beaux Arts Magazine*, hors-série n°12 : Chaplin, 2005) estime que le personnage de Charlot serait la figure exemplaire de cette révolution artistique qui cherchait sa formule dans les années dix et vingt. Plus que les carrés blancs de Malevitch ou l'*Urinoir* de Duchamp, pense-t-il hardiment, c'est un double nom – Charlot/Chaplin – qui opère le basculement esthétique et accélère la grande nouveauté attendue. ■



Apologue Une histoire complète

Devant le perron de l'hôtel du millionnaire, pour un peu il croit rentrer chez lui, le Vagabond en est quitte pour sa surprise, se retrouvant seul sur le trottoir. Son domaine par excellence. Un homme passe devant lui qui allume sa cigarette. C'est le propre du désir que de vouloir ce que l'autre a et qui nous fait défaut. L'observant, le Vagabond se prend d'une envie de fumer, mais il n'a pas de cigarette. Un autre homme, richement vêtu, portant un chapeau, tenant négligemment ses gants et une canne à la main, fumant un cigare cette fois, passe à son tour. Il excite la convoitise du Vagabond qui n'y tient plus. Un cigare (déjà fumé dans le night-club) parfait son portrait d'homme riche. Il monte précipitamment dans la Rolls du millionnaire dont il a l'entière jouissance – plus pour longtemps. Il démarre. Raccord sur un coin de trottoir: l'homme au cigare et la Rolls entrent en même temps dans le cadre. L'homme jette son cigare. Le Vagabond se range, sort de la voiture et bouscule un autre piéton qui se baisse pour ramasser le cigare à moitié consommé seulement. Le Vagabond jette son rival au sol pour lui subtiliser l'objet de son désir qu'il met à la bouche avec arrogance. Le quidam reste éberlué par ce qui vient de se passer et qu'il ne peut comprendre. Le Vagabond ramène la Rolls devant l'hôtel particulier quand sort son véritable propriétaire. Notre flâneur l'invite chaleureusement à monter à ses côtés. Sous l'emprise de l'alcool, le millionnaire lui avait fait don de sa voiture. Or, c'est l'autre millionnaire qui déboule maintenant; l'amnésique, l'authentique, le millionnaire tel qu'en lui-même. Ignorant la présence de son hôte intermittent, rendu invisible à ses yeux, il reprend son bien comme si de rien n'était. Au tour du Vagabond de rester hébété par ce qu'il lui arrive. Il reprend son allure habituelle, gardant tout son temps, s'il le veut bien, pour méditer sur les bifurcations de l'être et du néant.

Ce micro-récit complet qui se referme sur lui-même s'offre au spectateur sous forme d'apologue. Il nous enseigne une leçon de morale pratique, véritable pépite cinématographique. Où celui qui croyait tout avoir ne l'avait pas et courant après ce qui lui manque, l'obtient... au détriment d'un plus grand bien qu'il perd. Autrement dit, le Vagabond gagne un cigare mais perd sa Rolls. Il faut faire des choix dans la vie. On ne peut jamais tout avoir. Ce qu'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre (ou inversement). Morale cinématographique, surtout. Au cinéma, il faut céder de la réalité à la réalité pour en capter davantage. Le Vagabond sait d'expérience qu'un homme élégant, de bon goût, ne fume jamais son cigare qu'au deux-tiers (après, le tirage devient âcre). Il ratrape le fumeur pour récupérer l'objet de sa jouissance, le rebut dont il fera son bonheur. Constat terrible sur les rapports entre les riches et les pauvres. Seulement, le Vagabond, emporté par

sa pulsion, oublie d'où il part (son décor: perron d'un hôtel particulier), comment il s'en arrache (à bord d'une coupée de luxe) et comment il est habillé (en millionnaire); ou plutôt, néglige-t-il de savoir qui l'a déguisé de la sorte: un millionnaire qui n'accepte pas de faire la fête avec un type accoutré en vagabond – tiens, donc!

De cette apparence, seul le spectateur connaît l'envers du décor, son «bluff». Le quidam ne voit qu'elle, assurément. Au moment où le Vagabond se jette sur le mégot, il n'a plus conscience de ce qu'il représente (visuellement) pour les autres personnes croisées dans la rue. Quand il repousse brutalement son rival, c'est sa «nature» de clochard qui reprend le dessus. Littéralement, il s'humilie pour convoiter ce qu'il désire. D'autant plus travesti comme il est, sortant de cette voiture de luxe. Mais sa tenue vestimentaire, sa voiture, concourent à lui faire endosser la rapacité du riche qui ne laisse aucune miette à plus pauvre que lui. C'est un premier niveau de lecture. L'autre estimation nous montre la *struggle for life* («lutte pour la vie») de deux démunis qui se disputent, comme deux chiens, quelques miettes abandonnées par quelque maître suffisant. Nous devons nous convaincre de l'agressivité des *Lumières de la ville* qui n'est en rien un film «aimable». Allant à nouveau à l'encontre de son apparence, le Vagabond rapporte la Rolls comme un serviteur à son maître qui sort justement de chez lui pour la récupérer! À l'instant, inversement, le Vagabond n'oublie pas son apparence de riche quand il invite le millionnaire à monter dans «sa» voiture. Hélas! Il oublie sa vérité de Vagabond que le millionnaire radiographie correctement. Lui-même, Vagabond, découvre ainsi la vérité du millionnaire. Chaplin filme la vie raidie par ses rapports de force. ■



● Un rêve éveillé?

Le Vagabond nous laisse l'impression insistante qu'il vit ses aventures comme en un rêve éveillé. On le réveille à l'orée du récit. Il se réveille à nouveau chez le millionnaire. Il sort d'un cauchemar après son KO technique sur le ring. Le combat, comme tout ce qui lui arrive, l'a-t-il halluciné, a-t-il eu lieu, exploitant aussi facilement sa confusion, jouant de ses esquives? Il descend les marches des berges de la rivière, rêveur, la fleur à la main, soupire après celle qu'il vient de rencontrer. Un suicide le ramène à la réalité, rompt sa douce torpeur. C'est toute une investigation psychologique, ici et ailleurs, qui pourrait mettre à jour les mouvements du Vagabond (inconscient, fantasme, conflit défensif, identification, refoulement).

FILMOGRAPHIE

Seize courts métrages de Charles Chaplin (1914-1917), Coffret DVD «La Naissance de Charlot - The Essanay Comedies», Arte éditions.

Le Cirque (1928) de Charles Chaplin, DVD et Blu-ray, MK2.

Les Lumières de la ville (1931) de Charles Chaplin, DVD et Blu-ray, MK2.

Les Temps modernes (1936) de Charles Chaplin, DVD et Blu-ray, MK2.

Chaplin inconnu (2014) de Kevin Brownlow et David Gill, DVD, Lobster.

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Les Lumières de la ville*

- Michel Chion, *Les Lumières de la ville*, Nathan, collection « Synopsys », 1989.
- *Les Lumières de la ville, L'Avant-Scène Cinéma* (découpage intégral et dossier), n°614, 2014.

Sur Charlie Chaplin

- Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Robert Laffont, 1964.
- André Bazin, *Charlie Chaplin*, Cahiers du cinéma, 2000.
- Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Éditions du Cerf, 1998.
- Francis Bordat, « De Charlot au *Charlot* : la mise en scène comme extension du jeu », dans Jacques Aumont (dir.), *La Mise en scène*, De Boeck université, 2000.
- David Robinson, *Chaplin, sa vie, son art*, Ramsay Cinéma, 2002.
- Joël Magny et Noël Simsolo, *Chaplin aujourd'hui*, Cahiers du cinéma, 2003.

- «Chaplin», *Beaux Arts Magazine*, hors-série n°12, juin 2005.
- Michel Fauchoux, *Chaplin*, Folio biographies, Gallimard, 2012.
- Daniel Banda et José Moure (textes choisis et présentés par), *Charlot : histoire d'un mythe*, Champs Flammarion, 2013.
- Philippe Soupault, *Charlot*, collection « L'Imaginaire », Gallimard, 2014.
- Charlie Chaplin, *Mon tour du monde*, Les Éditions du Sonneur, 2014.
- *Trafic* n°96, hiver 2015, dossier Chaplin (textes de Marcos Uzal, Fabrice Revault, Leslie Kaplan, Victor Chklovski, Pawel Moscicki, E. E. Cummings).
- Christian Godin, *Chaplin et ses doubles*, Champ Vallon, 2016.

SITES INTERNET

Le site officiel de Charlie Chaplin :
↳ charliechaplin.com/fr

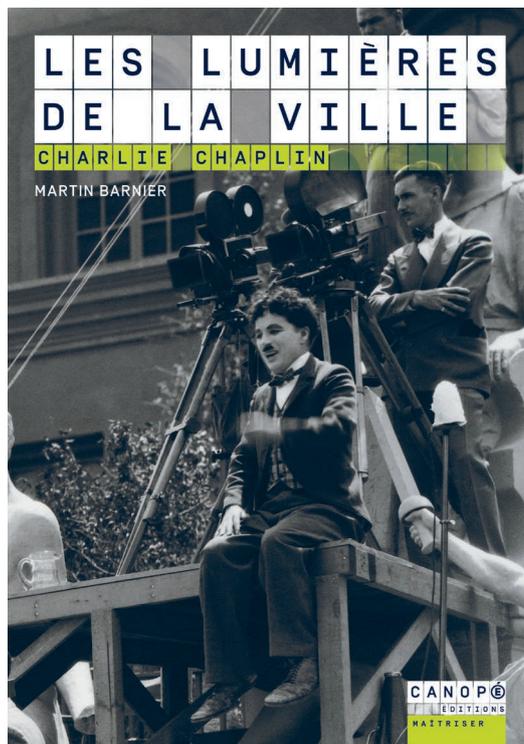
Des images rares du tournage des *Lumières de la ville*.
↳ slate.fr/culture/80285/video-charlie-chaplin-tournage-lumieres-de-la-ville

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques



Réseau Canopé

Les Lumières de la ville, de Charlie Chaplin, 2016
↳ reseau-canope.fr

Réseau Canopé et le CNC proposent de manière complémentaire un accompagnement du film *Les Lumières de la ville*. L'ouvrage édité par Réseau Canopé, à l'occasion de l'inscription du film au baccalauréat 2018, accompagne les lycéens dans la découverte de ce chef d'œuvre immortel : la position particulière du film dans le contexte de la généralisation du parlant, l'indépendance de Chaplin du point de vue de la production, la fabrication du film – décors, scénario, bruitages et musique, tournage, montage –, les liens tissés avec l'avant-garde de la période, sans oublier la réception de cette œuvre mêlant burlesque et gravité. Une analyse politique du film dans le cadre de la Grande Dépression et une étude des principales séquences sont aussi proposées.

L'auteur, Martin Barnier, professeur à l'université Lumière-Lyon2, et historien du cinéma, a publié *En route vers le parlant* (Céfal, 2002) ; *Des films français made in Hollywood : les versions multiples 1929-1935* (L'Harmattan, 2004) ; *Bruits, cris, musiques de films* (PUR, 2010) ; *Analyse d'une œuvre : Conte d'été, É. Rohmer, 1996* (Vrin, 2011, avec Pierre Beylot) ; *Le Cinéma 3-D : histoire, économie, technique, esthétique* (Armand Colin, 2015, avec Kira Kitsopanidou) ; *Une brève histoire du cinéma 1895-2015* (Pluriel, avec Laurent Jullier).

Au cours des deux années de production des *Lumières de la ville*, le cinéma parlant prend le pouvoir. Charlie Chaplin s'inquiète. Le langage international de son personnage de Vagabond, qui a pour fondement la pantomime, n'a plus de raison d'être. Ce dernier, dépendant du cinéma muet, va disparaître. *Les Lumières de la ville* tire le dernier bouquet, pathétique et sublime, du feu d'artifice du Vagabond burlesque. De front, Chaplin amplifie son projet d'une comédie sentimentale qui développe un quiproquo et propose une autre esthétique. Le même corps du Vagabond, au faîte de son intelligence, s'épanouit dans deux représentations antithétiques, à savoir celles du burlesque et de la simulation romantique. Son aisance accorde, sans les dénaturer ni l'une ni l'autre, ces deux polarités dramatiques. Le Vagabond abolit leurs frontières. Génie des *Lumières de la ville*. Avec un égal bonheur, sa grâce, le Vagabond traverse deux milieux, deux décors, sans se départir de son esprit caustique. Il prend la mesure, et nous avec lui, d'un monde qui s'abuse de lui-même.



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA