

Les Lumières de la ville en perspective

Charlot l'Interposé

1. La confrontation finale de Charlot et de Virginia, qui termine en toute sublimité *Les Lumières de la ville*, a dans l'œuvre de Chaplin un précurseur grotesque et laid : c'est la dernière image d'un film de 1914 — *Kid Auto Races in Venice*, son troisième court-métrage et son deuxième Charlot — où on le voyait en gros plan fixer de près l'objectif d'une caméra. Une caméra à laquelle il faisait des grimaces, dans un tête-à-tête fasciné.

Pourquoi Chaplin regarde-t-il si souvent l'objectif, de l'intérieur même de ses films ? Pourquoi cette insistance à être au centre de l'image ? Si c'est du narcissisme, ce n'est pas n'importe lequel.

Dans *Kid Auto Races*, en effet (parfois distribué en France sous le titre *Charlot est content de lui*), Chaplin jouait un homme qui s'interpose entre un spectacle sportif — un spectacle réel, non mis en scène, de course d'auto sur une pente — et la caméra d'une équipe de reportage qui cherche à couvrir l'événement. Même les plans où il se mettait entre nous, public du film, et la course, étaient mis au compte de la situation ; la caméra du film se confondant avec celle du film dans le film. Ce faisant, Chaplin témoignait déjà de cette indiscretion dans la manière d'imposer sa présence qui continue d'en irriter beaucoup ; en même temps que s'inaugurerait avec cette pochade le mode sous

lequel, dans des dizaines d'œuvres à venir, on le verra installé sur l'écran : se faisant voir *en place de quelque chose ou quelqu'un devant qui il s'interpose et dans le même axe du regard* sans que jamais lui-même oublie qu'il est interposé ou substitutif.

2. Plusieurs fois cette figure d'interposition revient dans *Les Lumières de la ville*, où elle est variée sous de nombreuses formes (l'interposant pouvant devenir celui devant lequel on s'interpose, ou mettre un autre en position d'interposition) : elle suppose trois personnes, ou plutôt trois places, dont il suffit que deux soient occupées par quelqu'un.

Dès le début du film en effet, le Vagabond profite, comme dans *Kid Auto Races*, d'un dispositif déjà existant, pour se mettre entre la figure centrale du groupe statuaire que l'on inaugure et le public convié à le découvrir.

Immédiatement après, dans la seconde scène, il devient spectateur et non plus spectacle, puisqu'on le voit choisir, pour admirer la statue de nu, une place de trottoir qui se révélera après coup être *celle d'un autre* : l'ouvrier de



Une structure d'interposition (séquence 2).

grande taille qui en remontant la lui reprend, et lui interdit l'accès de la statue, s'interpose entre elle et lui.

L'interposition prend donc deux sens combinés ou opposés : capter pour soi ce qui s'adresse à un autre, ou interdire un accès.

Mais ensuite, dans la scène de la Rencontre si laborieusement conçue, le Vagabond n'est remarqué par l'Aveugle que parce qu'il *s'interpose* entre elle et un homme imaginaire qui n'est pas lui, mais que Virginia a entendu et qu'elle voit mentalement au-delà de sa personne ; tout comme Georgia Hale, dans une scène de *La Ruée vers l'or*, ne « voit » pas encore le Vagabond, mais au-delà de lui — derrière lui — un homme (plus grand de taille) qu'elle juge digne de son amour.

Et lorsque le véritable propriétaire de la voiture, un vieux monsieur en habit, repart dans son auto dont il a claqué la portière, c'est à ce personnage que l'Aveugle adresse son « Votre monnaie, Monsieur », une demande dont le Vagabond, placé entre les deux, récupérera l'intention (c'est tout de même son argent). Mais le Vagabond ne comprend pas tout de suite, et sur le moment il semble plutôt avoir été abandonné avec la Jeune Fille sur le même trottoir, par un père commun.

3. On comprend que toute la recherche et les hésitations dans l'esprit de Chaplin, concernant cette scène capitale, aient tourné en fait autour de la question non formulée : fallait-il faire apparaître d'abord celui auquel le Vagabond se substitue ? Chaplin a essayé beaucoup de formules : il a fait passer devant l'Aveugle un homme riche, parfois accompagné d'une femme, avant de comprendre, consciemment ou inconsciemment, qu'il *n'était pas nécessaire de faire exister préalablement celui pour lequel le Vagabond était pris*, auquel il se substituait en s'interposant. Et quand, le quiproquo une fois engagé, Chaplin montre un vieillard remontant dans la voiture, il nous dit que l'occupant imaginaire de cette voiture, aux yeux de l'Aveugle, n'a pas besoin d'être son occupant réel. Cet

occupant imaginaire ne sera représenté qu'à la fin du film, sous la forme d'un beau jeune homme riche venu passer commande de fleurs.

Dans la scène suivante, celle du suicide empêché, que fait le Vagabond ? Il s'interpose encore, mais entre un fleuve et un suicidaire. Mû par ses bons sentiments, il se met entre l'eau à gauche et le Millionnaire à droite, tout comme dans la scène précédente, il était entre la chaussée à gauche et la fleuriste à droite (Chaplin ayant filmé les différents décors toujours sous un même angle, ces places dans l'écran ne varient jamais). Ainsi l'interposant peut être aussi un sauveur, et pas seulement un tireur de couverture à soi. Mais cela lui vaut d'être envoyé dans l'eau. Devenu plus prudent ensuite, il interchange les places, pour mettre le Millionnaire entre le fleuve et lui.

Dans la rencontre de boxe, nouveau dispositif à trois places (un arbitre et deux combattants), la danse délirante que constitue le match reposant sur le fait que le Vagabond tente systématiquement d'interposer l'arbitre entre lui et son dangereux adversaire. Surtout, la scène est chorégraphiée en miroir : le Vagabond se défend non seulement en se protégeant derrière un homme beaucoup plus grand qu'eux deux, mais aussi en bougeant par rapport à son adversaire comme s'il était son reflet dans un miroir mobile et pivotant ; c'est ainsi qu'il réussit à le fasciner et à le mettre dans un état de confusion et de déréalisation dont il profite pour lui lancer des coups. De nombreux gags du combat reposent également sur une permutation constante des places et des rôles.

Dans ce film où règne la question narcissique, beaucoup de choses sont d'ailleurs logiquement en miroir et en « per-roquet » : non seulement dans les attitudes et les postures (gags nombreux sur les confusions et les répétitions de gestes entre deux compères), mais aussi dans les rares intertitres. Il est courant que l'un ne fasse que reprendre ce que l'autre vient de dire, aussi bien dans une scène burlesque (« Vous conduisez... », rappelle le Vagabond au Millionnaire roulant comme un fou. « Moi, je conduis ? »

questionne celui-là) que dans la plus pathétique : « Vous pouvez voir maintenant ? — Oui, je peux voir maintenant. »

4. Rien de plus naturel que l'interposition devienne substitution : de même que, dans la séquence 25, le méchant boxeur qui tape vraiment est substitué à un gentil boxeur qui aurait fait semblant de taper, plus mystérieusement, on voit, dans la séquence 17, le Vagabond s'introduire dans le lit conjugal du Millionnaire pour y prendre aux côtés de celui-ci, avec un comportement affectueux et familier, la place de l'épouse absente. Mais dégrisé, le Millionnaire ne marche pas dans la substitution.

Plus étrange encore : lorsque le Millionnaire sort de chez lui le lendemain de sa soirée de « bombe », et qu'il voit devant sa porte le Vagabond en habit qui le salue de la voiture qu'il a oublié lui avoir offerte — non seulement, il ne le reconnaît pas, mais de plus, il semble ne pas le considérer comme réel ; il ne lui dit pas : « Que faites-vous dans ma Rolls ? », mais se contente de monter dans le véhicule et de se substituer à l'homme de sa vision.

Ainsi, l'homme interposé n'est pas sûr d'être vu.

L'histoire célèbre, qui figure dans son *Autobiographie*, selon laquelle Chaplin enfant aurait débuté sur les planches à cinq ans en remplaçant sa mère défaillante, et même en la parodiant, n'est peut-être pas authentique, elle est même sans doute une reconstruction ; mais cela ne lui donne pas moins de signification, au contraire, quant à son importance pour l'auteur.

Cependant, dans ses films, il nous montre moins un personnage qui en remplace un autre que ce qu'on pourrait appeler un *bouche-vision*, derrière lequel se situe, dans l'axe du regard, le véritable objet de l'attention.

5. Est-ce à dire que dans l'échange de regards de la fin de *City Lights*, il n'y a plus d'interposition ? Que la Jeune Fille ne voit plus au-delà de lui ; que le Vagabond, elle le voit vraiment ? Oui. C'est le sens du film, qui a été fait

pour cette scène et à partir d'elle, conçue dès le départ pour le couronner : elle voit le Vagabond et plus personne au-delà de lui, et du coup elle s'y voit. Le narcissisme est rebouclé. Il n'y a plus trois, mais deux comme mère et fils. (Seulement, comme pour y mettre bon ordre, c'est par la parole autoritaire d'un père, empruntant le canal d'une sorte de télévision, que démarreront *Les Temps modernes*.)

Mais pour que le Vagabond ne soit plus l'Interposé — il a fallu d'abord construire le quiproquo où il s'interpose, et cette scène du quiproquo demandait, on l'a vu, de *supprimer l'autre réel*.

A la fin, quand la Jeune Fille le voit, Charlot n'a plus ni son melon ni sa canne — il n'a plus les attributs d'un modèle paternel qui saurait se tenir. C'est qu'il fallait, pour être regardé, accepter d'être déchu ; accepter de ne plus être le substitut d'un père dont on porte le nom, accepter d'être un moins que rien, pour être regardé, et relevé. Ainsi, on a gagné le droit d'être un enfant (*in-fans*), on pourra donc parler ; et faire des films, ensuite, où l'on ne sera plus l'Interposé.

« Le cinéma parlant me fascine »

1. Le cinéma muet a tendu à l'abstraction, aux personnages archétypiques, aux intrigues simplifiées : tout ce dont la tendance dite « Kammerspiel » fut l'expression la plus systématique. De ce côté-là, *Les Lumières de la ville*, qui s'ouvrent pourtant sur une grotesque allégorie, en proposent à leur manière un bouquet. Mais les abstractions de Chaplin ne sont pas du même type que celles qu'il parodie : la Jeune Fille, le Millionnaire excentrique, le Vagabond, pour reprendre les noms donnés aux personnages dans le générique, possèdent la généralité du type, non celle de l'idée (la Paix, la Prospérité).