

Les lumières de la ville

Le diptyque des statues

Peace and...

Tous les écrits sur *Les Lumières de la ville* de Chaplin affirment que la statue allégorique très académique inaugurée dans la première séquence est dédiée à « la paix et la prospérité », comme l'annonce le notable qui prend la parole en premier. En reproduisant ce titre, les exégètes prennent le discours officiel au pied de la lettre... et se trompent. Car le nom précis de la statue apparaît bien plus tard, lors de la scène consacrée à Charlot balayeur. Écrit à même le socle, il n'est nullement verbalisé et ne fait l'objet d'aucun insert, ce qui explique sans doute qu'il passe quasi inaperçu. Ce titre, pourtant, comporte un petit écart avec la version « parlée » de l'*incipit*, à laquelle un intertitre est consacré. La parole médiatisée par un carton s'est imposée au détriment du texte gravé sur la statue. La verbalisation l'a emporté sur l'inscription minérale. L'oralité fait autorité, mais celui qui utilise en

tout premier la parole commet d'emblée une erreur. Car la légende précise n'est pas « *Peace and Prosperity* », comme le prétend le maire ou le notable, mais « *Peace and Plenty* », à en croire le cartel. Quelle nuance apporte ce léger glissement ? La prospérité (qui n'est qu'un nom commun) est un terme plus économique et politique, sans doute plus dynamique aussi. « *Plenty* » peut être à la fois un nom, un adverbe et un adjectif. L'abondance, comme on traduit généralement le nom, est associée au « plein » ou à la « plénitude ». Le mot désigne davantage un état. Mais une autre connotation distingue peut-être « *plenty* » et « *prosperity* ». L'expression « *Land of Plenty* », utilisée à la fin de la version commentée de *La Ruée vers l'or* (lorsque Charlot le clochard devient par miracle millionnaire), teinte le terme « abondance » d'une nuance sceptique ou critique. Car cette « terre d'abondance » qu'est supposée être l'Amérique, est aussi clairement un « pays de Cocagne »,

autrement dit un pays imaginaire.

Chaplin/Van Lint

L'usage du mot « *plenty* » est, enfin, sans doute à la fois plus culturel et plus religieux. Nombre d'œuvres allégoriques des XVII^e et XVIII^e siècles européens sont ainsi consacrées « à la paix et à l'abondance ». Une fois le voile du langage levé, les sources apparaissent donc, iconographiques et textuelles. On peut songer aujourd'hui à l'allégorie attribuée à Rubens *La Paix, l'abondance et Mercure*, ou plus encore à l'*Allégorie de la Paix et de l'Abondance* du peintre flamand Peter van Lint (vers 1640), qui se trouve au musée de Troyes.

Au premier regard, trois personnages centraux y apparaissent devant une végétation luxuriante : deux femmes et un homme. L'homme est un soldat en armure, désarmé, couché sur le ventre et foulé aux pieds, bord cadre, par la femme de gauche qui, main droite levée, brandit du bout des doigts un rameau d'olivier, que survole la colombe, nimbée de lumière, du Saint-Esprit. Sa main gauche, index tendu, est à l'horizontale. À droite, la deuxième femme assise de face, dont la robe surligne la courbe de sa poitrine, tient dans ses mains délicates une corne d'abondance qui regorge de fruits. Mais un quatrième personnage fait figure d'intrus. Mi-homme mi-vieille femme aux seins lourds



Peter Van LINT.
Allégorie de la Paix et de l'Abondance, vers 1640, Musée Saint-Loup, Troyes

et cheveux de serpents, son corps nu de Méduse est relié aux enfers qui rougeoient derrière lui. Il mange sauvagement d'une main et écrase de l'autre un oiseau, pendant de la colombe. « Demain les oiseaux chanteront » répétera Charlot au millionnaire pour lui redonner le goût de la vie. De ce point de vue aussi, Charlot l'intrus est aux antipodes de cette figure maléfique qui aurait pu lui être associée.

Jeux de mains

Si la hauteur des mains de l'allégorie féminine de la paix coïncide chez Chaplin et Van Lint, leur posture a changé. Plus d'attribut, de symbole, de rameau ou de couronne d'olivier, mais une main ouverte, doigts détachés, qui n'attend plus qu'à se métamorphoser en pied de nez à la bonne société quand le corps de Charlot viendra la prolonger et lui donner du sens. Mais le geste lui-même qui pourrait s'apparenter à un salut amical se veut polysémique. Charlot le reprend à son compte lors de la séquence du cabaret, pour signifier l'ordre de s'arrêter, comme il le fera, doigts joints, pendant le monologue du « dictateur » Hynkel. Quant à la « main basse », qui sert de siège et accueille le fessier de Charlot, elle semble bien, vide, attendre précédemment l'aumône, que ni la prospérité ni l'abondance promises ne laissent présager.

Voiler/dévoiler

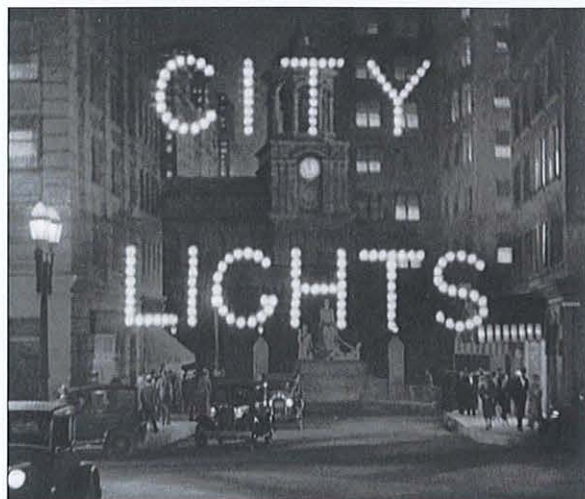
Lorsque s'allument les lumières des projecteurs qui composent les lettres du titre *City Lights*, Chaplin donne à voir la rue commerçante autour de laquelle il articule son récit. A l'arrière-plan trône la statue allégorique, qui ne sera inaugurée que dans la

première séquence. Or la sculpture est déjà dévoilée.

Cette scène seule voire le film entier se présentent donc comme un *flash back*. Aucun des personnages principaux ne figurant dans le plan du générique, l'enjeu de cette alternance entre statue visible et statue voilée est de produire l'effet d'un tour de magie pour faire apparaître *ex abrupto* le corps du héros sans la moindre entrée de champ. Un corps inattendu des spectateurs de la scène mais fortement espéré par les spectateurs de cinéma. Ce surgissement désigne aussi immédiatement comme centrale la dialectique du caché et du dévoilé, du visible et de l'invisible.

Charlot aveugle

Aux origines des *Lumières de la ville*, on trouve notamment un projet dans lequel un clown apprenait qu'il était en train de perdre la vue. Pour préserver sa fille déjà fragilisée, il lui cachait la vérité. Lorsqu'il se heurtait au réel, elle prenait sa maladresse pour une série de gags parfaitement exécutés. L'abandon de ce scénario-ci est souvent expliqué par la trop grande proximité entre ce rôle de clown et celui que jouait Chaplin dans son dernier film, *Le Cirque*. De fait, une séquence de ce film mettait déjà en scène Charlot en clown aveugle. Au centre d'une piste de cirque, il interprète un barbier (comme dans *Le Dictateur*) dont un autre clown badigeonne la face de mousse à raser. Il lui voile le regard et, dans le même geste, lui gomme le visage, portant une nouvelle atteinte à son identité après la démultiplication des reflets de son corps dans le palais des glaces d'une arche de Noé foraine.



Miracles

Quand le corps de Charlot est révélé par la levée publique du voile, le clochard est couché en position fœtale sur les genoux de marbre de la statue assise qui personnifie a priori « la prospérité ». Mais c'est aussi une incarnation protectrice de la Nation, de la « mère Patrie », que nous sommes en droit de voir, avant même que ne résonne l'hymne américain. La disproportion de la



FINAL EDITION

ial Seal Cut
from Precious Gem

and exceptionally rare
of the famed "flesh-
side measuring five inches
was recently discovered
and is being presented
State Council by the chair-
the Hsinliang provincial
tent.

considered a stone of good
China, and Chinese value
much for its fortunate aus-
for its beauty.

VIENNA DOCTOR HAS CURE FOR BLINDNESS

Thousands Journey From All Parts Of The World

FREE OPERATION FOR POOR

Miraculous Work Of Surgeon Astounds Medical Profession

(Special Dispatch)

VIENNA.—Dr. Gustav von Bier's surgical genius has astounded the medical world. Performing miraculous cures

BROOKS OPPOSED FOR CITY BOARD

The city council's power and water committee will probably unanimously report against the ratification by council of Mayor John C. Porter's appointment of Frank H. Brooks to the Los Angeles board of water and power commissioners. It was reported today at the city hall.

Councilman Carl L. Jacobson, chairman of the committee, admitted today that the report would come on Wednesday, without disclosing its nature.

In a communication before council today, presented through Chairman Jacobson, strong opposition to the Brooks appointment was voiced by K. B. Walton, stated to be the general chairman of the Brotherhood of Locomotive Engineers.

statue par rapport au héros évoque de fait la relation mère/fils, en détournant l'iconographie chrétienne de la « Vierge en majesté », qui réunit Marie et son enfant, Jésus Christ, posé sur ses genoux.

L'assimilation de Charlot et du Christ est bel est bien produite par le film, qui raconte deux « miracles » successifs : le miracle d'un retour à la vie (celui du millionnaire) et celui du retour à la vue. Le terme « miraculeux » apparaît d'ailleurs deux fois en toutes lettres dans l'insert sur le journal qui apporte l'espoir de guérison de la jeune aveugle.

Or Jésus dans *La Bible* guérit de nombreux aveugles, notamment l'aveugle de Jéricho (Bartimée), l'aveugle de Siloé, l'aveugle de Bethsaïda et « les deux aveugles », que ce soit par sa seule parole, en imposant ses mains sur leurs yeux ou en crachant par terre pour constituer une boue à poser sur les paupières.

La sainte

La malade dans *Les Lumières de la ville* s'apparente elle-

même à une sainte en prière, lorsqu'elle apparaît à genoux sur le ring de boxe, à la place du seigneur, qui lui caresse les cheveux, dans le rêve de Charlot sonné par les coups de poings assénés. En filmant ainsi Virginia Cherrill, Chaplin se souvient sans doute du traitement de la jeune fille-mère condamnée par la pauvreté à abandonner son nouveau-né dans *Le Kid*. Comparée en montage parallèle à la figure du Christ portant sa Croix sur le mont Golgotha (métaphore plus qu'explicite que Chaplin a choisi de conserver), elle apparaissait également dans le montage qui prévalait de 1921 à 1971 devant un vitrail d'église qui s'illuminait pour lui constituer un halo proche de l'aurole des saints.

Dans *Les Lumières de la ville*, les fleurs blanches qui ornent le pourtour du visage de l'héroïne dans la dernière séquence remplacent l'aurole produite par le vitrail et qui forment une couronne de fleurs. Quant au millionnaire, il renie par trois fois son ami et sauveur, comme Pierre reniait le Christ « trois fois avant le chant du coq ».



Sur la croix

Charlot K. O porté par ses soigneurs à l'issue du combat de boxe réinvestit l'imaginaire de la descente de croix ou déposition, de la mise au tombeau et du Christ mort.

Une croix qu'on voit d'ailleurs apparaître à plusieurs reprises sur la porte de la maison de l'orpheline et sa

grand-mère, dans ce foyer où règnent certaines valeurs cardinales de la chrétienté : la pitié, la charité, l'amour et la solidarité. Une croix qu'on retrouvera par exemple projetée en ombre sur le mur de la chambre d'accueil de la danseuse paralytique et suicidaire de *Limelight*, le long métrage de Chaplin le plus proche de *City Lights*.

1. Rubens *Descente de Croix*, 1617, Palais des Beaux-Arts, Lille

2. Raphael *Déposition de Notre Seigneur* 1507, Galerie Borghèse, Rome

3. Mantegna, *La Lamentation sur le Christ mort* vers 1480 Pinacothèque de Brera, Milan.



Chaplin a donc recours à une iconographie religieuse des plus populaires et plus largement à un fonds culturel commun, qui lui permet de s'exprimer dans un langage d'une simplicité... biblique pour être compris et aimé du plus grand nombre, tout en bénéficiant de l'apport symbolique de ce « supplément d'âme ». Il n'agira pas autrement dans la séquence des gâteaux contenant une pièce pour tirer au sort le juif qui est supposé se sacrifier pour son peuple dans *Le Dictateur*, dont la scénographie s'inspire clairement de *la Cène*, de Leonard de Vinci, par exemple, voire la parodie : et si le

Christ avait refusé *in extremis* de donner sa vie pour le bien des hommes ?

Mais en comparant d'emblée Charlot au Christ dans *City Lights*, Chaplin souligne précisément aussi la dimension sacrificielle de son héros, prêt à rester invisible et seul pour redonner la vue à une jeune orpheline, prêt à passer des mois « au trou », « à l'ombre », à toucher le fond en haillons, pour qu'elle puisse enfin voir à son tour les « lumières de la ville ». Un ange passe, dit-on quand un silence se prolonge. Charlot est cet ange gardien qui définit le silence, ce bienfaiteur que l'aveugle ne peut pas voir

mais qui indiscutablement veille sur elle. Ce sacrifice, pourtant, aurait pu être plus grand encore. Car certaines étapes du travail au tournage laissent entrevoir un sort plus dramatique pour Charlot, qui ne servait que de lien, de fil entre ses deux amis, permettant la rencontre de l'aveugle et du millionnaire, lequel voyait naturellement en elle une femme susceptible de remplacer celle qui l'avait quitté.

Mater Dolorosa

Déjà la toute première posture, horizontale, de Charlot sur la statue dans la scène d'ouverture reprenait les codes de la peinture, et plus encore, de la sculpture religieuse. Il y faisait figure de Christ, mais de Christ mort, pris sur ses genoux par sa mère, au moment de la descente de la Croix avant sa mise au tombeau, comme celui de Michel-Ange dans la basilique Saint-Pierre de Rome. Chaplin invente donc une *mater dolorosa* cinématographique.

La levée du voile provoque le réveil du « petit homme » et son exposition à la foule. Mais métaphoriquement, c'est bien sa résurrection qui est donnée à voir dans ce passage de la *pietà* à la « Vierge en majesté ». Une renaissance en forme de *flash back* là aussi, de retour explicite à l'enfance.

En effet, Chaplin est en pleine régression au moment de la réalisation des *Lumières de la ville*. Car l'événement biographique qui marque le tournage du film n'est autre que la mort d'Hannah, sa mère, le 28 août 1928, mort qui l'a rappelé à ses obligations, joies et manquements de fils, confronté à la maladie mentale de celle qui l'avait fait naître et qu'il avait convaincu, avec son frère, Sydney, de vivre aux États-Unis, à Santa Monica, depuis 1921. Le



Michel-Ange *Pietà*,
1498-99, Basilique
Saint-Pierre, Rome



Vitrail Notre Dame de la Belle Verrière, Cathédrale de Chartres

« rideau », dans cette scène parfaitement théâtrale, est donc levé non seulement sur l'enfant, mais sur le rôle prépondérant de sa propre mère, artiste de music-hall, dont la défaillance vocale a provoqué, au pied levé, la première apparition sur scène de Charles, à l'âge de 5 ans.

L'intrus

De noir vêtu, le corps de Charlot incrusté sur la statue de marbre blanc, fait tâche. Le comique de la scène repose sur son intrusion, qui perturbe la cérémonie solennelle d'inauguration et sur sa difficulté à quitter la scène. Car il est retardé par une épée vengeresse qui paraît l'empaler puis par l'hymne américain, qui, par respect pour un autre rituel, le condamne à l'immobilité, donc paradoxalement, à faire corps avec la statue, à intégrer sa composition en occupant la diagonale de l'image, à se substituer à l'arme que brandit le bras du soldat couché supposé représenter la paix.

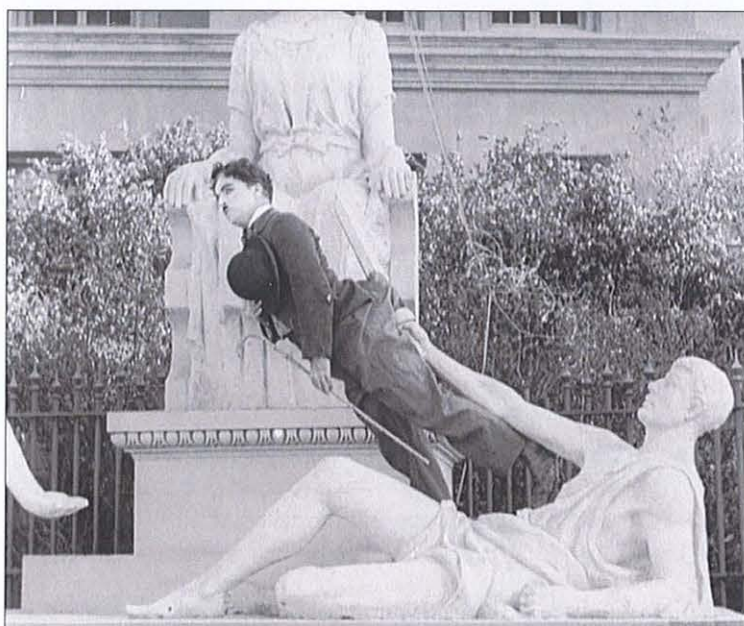
Mais si Charlot détonne à ce point, c'est aussi évidemment parce qu'il s'inscrit, sans même le savoir, à contre-sens de la statue, conçue et sans doute commandée par les

pouvoirs publics présents à l'inauguration, pour célébrer la prospérité. Or qu'incarne Charlot sinon précisément la permanence de la misère ? Dès lors, ce n'est pas tant Charlot qui s'interpose et empêche d'accéder à la vision de la sculpture. C'est Charlot qui révèle le caractère mensonger, trompeur, de la prétendue « œuvre d'art » qui par-delà son néo-classicisme, fait surtout œuvre de propagande pour masquer la pauvreté, pour dissimuler « la guerre » faite aux exclus, de plus en plus nombreux. Car depuis que Chaplin a com-

mencé à écrire et tourner *Les Lumières de la ville* est survenue la crise de 1929, soit le plus grand krach boursier de l'Histoire, à l'origine de la Grande Dépression, caractérisée par l'explosion du chômage et de la pauvreté sur le sol américain.

Pauvre Chaplin

Même si la fortune personnelle de Chaplin ne fut pas affectée par cette crise, ses avoirs ayant été placés au Canada, voilà de quoi lui rappeler une misère qu'il avait bien connue, enfant.



« Sa mère Hannah l'élève seule avec son demi-frère aîné Sydney tandis que son père sombre dans l'alcoolisme, fléau du music-hall londonien (il meurt d'une cirrhose alors que Charlie a 12 ans). L'absence de succès professionnel de la jeune femme et la maladie mentale qui la ronge plongent la famille dans le dénuement. Quand elle est internée en 1896, Charles et Sydney sont confiés à l'orphelinat de Hanwell, dans la banlieue de Londres. Ils ne retrouveront leur mère que pour de brèves périodes et mèneront une vie d'errance et de pauvreté. Charles Chaplin sera durablement marqué par les difficultés matérielles et les angoisses affectives de cette petite enfance. Leur souvenir imprègne l'œuvre, où le coin de rue « en T » des taudis londoniens constitue, de *Charlot policeman* (1917) aux *Feux de la rampe* (1952), un décor récurrent, tout comme le thème quasi obsessionnel de la faim, d'*Une vie de chien* (1918) aux *Temps modernes* (1936), en passant par *La Ruée vers l'or* (1925). », écrit Francis Bordat dans *L'Encyclopédie Universalis*.

Charlot invisible

Charlot sans domicile est de ceux qu'on voudrait ne pas voir.¹

Il ne lui est rien demandé d'autre que de rester invisible. Il l'est, d'ailleurs, aux yeux de Georgia lors de sa première apparition, bouleversante, au cabaret de *La Ruée vers l'or*. Dès son entrée, il croit qu'elle vient vers lui, tout sourire. Mais c'est à son voisin qu'elle tend la main, comme si lui, malheureux chercheur d'or, était inexistant. Comme si on pouvait traverser son corps tel celui d'un fantôme. Quelques instants plus tard, elle balaie la foule du regard en se disant

qu'elle finira bien par trouver un homme qui lui convienne, sans voir Charlot figé à ses côtés, feignant de croire (comme Buster Keaton) que l'immobilité donne accès à l'invisibilité.

Cette injonction sociale à disparaître, c'est aussi ce que disent les cris d'orfraie, non de la foule, comme on l'a trop souvent écrit, mais des officiels et des forces de l'ordre unis. Car la foule elle a une toute autre réaction. Elle pointe du doigt le vagabond et rit. À gorge déployée. Comme lors de la toute première apparition de Charlot, dans *Kid Auto Races at Venice, California* (*Charlot est content de lui*, 1913), lorsque Charlot empêchait un réalisateur de filmer une course de voitures pour enfants en se plaçant systématiquement devant la caméra.

La bannière étoilée

Or loin de disparaître, Charlot sur la statue occupe le devant et le dessus de la scène, exhibant la misère que l'artiste déniait. Lorsque l'hymne américain résonne en son hors champ, c'est tout l'espace social qui est comme inversé. Les élus, l'artiste, les notables et les forces de l'ordre sont tous contraints à l'inaction, par obligation patriotique, et se retrouvent, de fait, au garde-à-vous devant la figure de l'exclu. Le temps de l'hymne, le pouvoir est renversé. Chaplin n'a nul besoin de faire entendre, ni même d'écrire les paroles de l'hymne pour qu'elles résonnent dans l'esprit des spectateurs américains... avec la situation qu'il filme. « Ô, Ainsi soit-il pour toujours, tant que des hommes libres se tiendront debout / Entre leur foyer aimé et la désolation de la guerre ».² Tenir debout, être libre, trouver un foyer plutôt que dormir « à la

belle étoile », n'est-ce pas justement ce qu'essaie de faire tant bien que mal Charlot sur cette statue ? « Et la bannière étoilée flottera triomphalement / Sur cette terre de liberté et sur la maison du courage »³. Ces paroles inaudibles et illisibles produisent un contrepoint visuel et musical d'une ironie cruelle avec le sort du héros esseulé qui dort dehors, le corps en équilibre précaire, sous la bâche de fortune qui le protège des seules intempéries.

Inaugurations

Les inaugurations, comme les matchs de boxe que tous les grands comiques ont intégrés à leurs films, sont un rituel du cinéma burlesque. Max Linder, par exemple, a réalisé un *Max et l'inauguration de la statue* en 1912, dans lequel il interprète (non sans annoncer *Charlot et le masque de fer* ou *Silent Movie* de Mel Brooks) un homme coincé dans une armure, prise pour celle rénovée du chevalier Bayard, de nouveau exposée au Louvre. Après le discours officiel du conservateur et la décoration très applaudie de l'artiste restaurateur, la vraie armure, puis la fausse sont dérobées. Mais cette dernière s'anime et se met à jouer de la guitare, effrayant voleurs et policiers. Buster Keaton lui aussi a filmé l'inauguration d'une statue en 1921, dans *The Goat* (*Grandeur et décadence*). Keaton, qui se croit coupable de meurtre, est poursuivi par un homme corpulent qui se révèle être un policier. Pour le fuir, il se cache sous le drap qui recouvre une statue de glaise sur le point d'être dévoilée par l'artiste, qui n'est pas peu fier de son œuvre. Elle représente un cheval mais a pour titre « *Man O War* », qu'on peut traduire par « Héros de guer-

1. En France, en 2018, un secrétaire d'Etat, Julien Denormandie a affirmé que seuls « une cinquantaine d'hommes isolés dormaient dans la rue en Ile-de-France ». On estime qu'il y aurait en France près de 150 000 SDF.

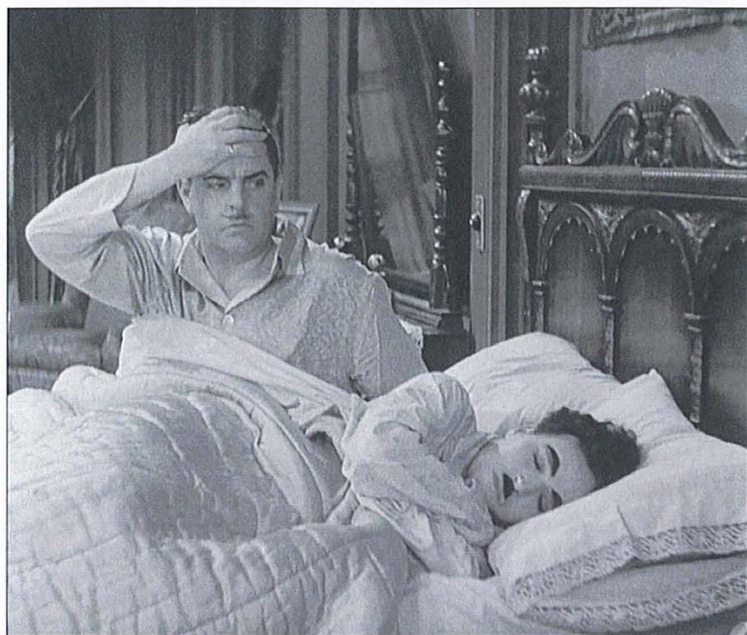
2. « O, thus be it ever when freemen shall stand / Between their lov'd homes and the war's desolation ».

3. « And the star-spangled banner in triumph shall wave / O'er the land of the free and the home of the brave ! »

re ». Quand le tissu est tiré, les quelques spectateurs et le poursuivant découvrent Keaton immobile chevauchant la statue, veillant main en visière sur ses arrières. La scène de fiction se fait l'écho de la situation réelle de la poursuite. Elle décrit aussi un soldat assez lâche qui est loin de combattre sabre au clair. Mais sous le poids de l'intrus, le cheval ploie lentement, s'anime et finalement s'écroule, au terme d'un *slowburn*. La scène de la sculpture s'achève donc par un massacre, les jambes du cheval de terre arrachées. Le corps de Keaton cherchait à se fondre dans le décor, à disparaître (en vain) par l'immobilité, mais le mouvement paradoxal de la statue le contraint à descendre et à reprendre sa course échevelée. Non sans avoir préalablement essayé d'assassiner le policier en l'enfouissant sous un tombereau de pierres... Pourtant, la présence de l'intrus révèle ce qu'est véritablement la guerre : une école du crime et une boucherie, soit précisément ce que cherchait à dissimuler la sculpture, vouée, comme l'indique son titre, à glorifier combats et combattants. Chez Chaplin comme chez Keaton, le héros fait figure d'intrus, mais aussi de révélateur involontaire du sens caché, voilé par la sculpture elle-même, un sens que la société dans son ensemble n'est pas nécessairement préparée à voir.

Trivialité

Chaplin confronte l'aveugle et l'invisible, jouant sur les registres physiologiques, sociaux et politiques. Le cinéma burlesque aime aussi mettre au jour ce qu'on « ne saurait voir » par décence ou respect des normes sociales. L'inauguration de la statue est l'occasion de quelques



gags clairement vulgaires. Car le corps du « slapstick » marche sur un fil tendu entre le trivial et le sublime.

En descendant de son trône, le Roi Charlot se fait empaler par l'épée du soldat couché (allusion sexuelle comparable à celle du télégraphiste embroché au début du *Tombreur de ces dames* de Jerry Lewis), s'assoit (pour se venger?) sur le visage du guerrier, puis lui écrase les parties génitales, non sans s'excuser, chapeau levé, pour la douleur qu'il a peut-être occasionnée. Il pose enfin ses fesses sur la main tendue à plat de la deuxième statue masculine. Cette inauguration est une offense au bon goût, une exhibition sexualisée des dimensions du corps qui devraient elles aussi rester cachées, confinées à la sphère privée. En cela, elle préfigure les gags scatologiques et allusions sexuelles qui jalonnent le film. Charlot, engagé comme balayeur des rues, a pour mission de faire disparaître du paysage des excréments de cheval, de mule ou d'éléphant. Le clochard, ayant dormi avec le millionnaire ivre, se lève du lit commun et quitte le champ par la droite. Il revient quelques secondes plus tard, après avoir proba-

blement uriné et se recouche auprès du millionnaire désormais sobre et accablé : qu'a-t-il bien pu se passer cette nuit pour que lui, que sa femme a quitté, partage sa couche avec un homme, de surcroît inconnu ?

Mais le gag le plus drôle et le moins commenté se déroule dans le vestiaire des boxeurs. Charlot s'est fait assister par son futur adversaire pour mettre ses gants à l'endroit. Il vient lui poser à l'oreille une question qu'on ne pose pas à voix haute et son futur bourreau lui désigne le hors-champ, à droite, comme dans la scène précédente. Tout porte à croire que c'est aux toilettes qu'entend se rendre le héros avant de combattre. Mais soudain Charlot revient pour demander qu'on lui enlève les gants. Sans que rien ne nous ait été montré, on rit de l'imaginer avoir essayé d'uriner avec à ses mains des gants de boxe. Et l'on rit de nouveau lorsqu'on le suit dans la pièce adjacente et qu'on le découvre se servant un verre d'eau en plastique. Le contrepied est parfait et la trivialité renvoyée dans les cordes, comme si elle n'appartenait qu'au mauvais esprit du spectateur.

Dans la scène d'ouverture, la sensualité habituelle des allégories de « l'abondance », où les corsets débordent comme les cornes et les paniers, a été gommée par Chaplin. Deux corps masculins, plutôt inattendus pour incarner ces deux vertus, complètent la figure féminine centrale. Le rapport au corps sexué se libère dans la séquence qui suit, consacrée à une autre sculpture, un nu cette fois et bel et bien féminin. Comme si les deux premières séquences des *Lumières de la ville*, composées d'éléments qui se répondent, formaient un diptyque des statues. D'observé par la foule, Charlot devient observateur.

La statue nue

Libéré des deux vendeurs de journaux qui l'importunaient et l'humiliaient, Charlot s'arrête devant la devanture d'un antiquaire.

Il s'éloigne, s'approche de la vitrine pour regarder en douce en « amateur d'art » le corps de la statue dévêtue, à taille humaine cette fois. Mais sans le savoir, le héros danse au bord du gouffre, puisqu'un monte-charge s'ouvre et se ferme derrière lui, le menaçant d'une chute qui pourrait être mortelle. Ce plan préfigure la séquence du patin à roulettes dans le grand magasin des *Temps modernes*, scène dans laquelle Charlot pour séduire une femme en prouvant sa dextérité glisse les yeux bandés. Il manque de fort peu de tomber dans le vide, signalé là aussi par le panneau « Danger ». Réalisant le risque auquel il s'est exposé en toute inconscience, Charlot, dans *Les Lumières de la ville* invective l'homme qui sort par le monte-charge. Mais sa colère et sa voix non sonorisée semblent aller *decrescendo* lorsqu'il réalise que l'ouvrier qui émerge pro-

gressivement du sol est bien plus grand et bien plus fort que lui. Sur quoi, au juste, repose ce long gag ? Il semble parler à la fois de l'art et du réel, de regard et de distance, de désir et de sexualité.

Réel et représentation

Comme dans la première séquence construite autour d'une statue, Charlot confond le réel et sa représentation. Il reluque la reproduction du corps féminin comme s'il s'agissait d'un être de chair et d'os, ou du modèle elle-même. Précédemment, il s'excusait auprès du soldat de pierre personnifiant la paix de s'être mal comporté en s'asseyant sur son visage et en piétinant ses organes génitaux. Il présuait donc que ces gestes déplacés avaient pu le vexer ou le blesser. La sculpture et le corps véritable sont assimilés. De sortie avec le millionnaire dans un caba-



ret, Charlot intervient ensuite pour sauver une danseuse maltraitée par son cavalier, sans réaliser qu'il s'agit du numéro mis en scène d'un spectacle alors très en vogue : la « danse apache ».⁴

Charlot prend l'art pour le réel, alors même que la représentation académique masque la réalité. Mais dans cette perception littérale, dans ce premier degré auquel il semble condamné, une vérité humaine s'exprime, sans doute plus grande encore que dans le respect strict des codes, des conventions et des convenances.

Comment (bien) voir ?

En faisant s'éloigner et s'approcher Charlot de la statue, Chaplin met en scène la question de l'espace (profondeur de champ *versus* profondeur dans le plan, produite par le monte-charge). Mais il interroge également la question du regard. Comment une attention fixée sur un objet peut-elle nous rendre littéralement aveugle à un danger imminent ? À quelle distance peut-on bien voir ? Quel type de regard porte-t-on sur les choses, sur les œuvres, sur les autres ? Un registre particulier, et obsessionnel chez Chaplin, met à l'épreuve cette question de la perception : la nourriture. Trois des principaux aliments font l'objet d'une erreur d'interprétation. Les spaghettis sont confondus avec des serpentins ; un crâne chauve est pris pour un gâteau bombé et un fromage est échangé avec un savon. Chaque fois, le repas est interrompu par la prise de conscience de la méprise, comme si la faim ne pouvait aboutir qu'à une forme de punition.

Dans la scène qui substitue l'appétit sexuel à l'appétit de nourriture, l'invisible clochard se révèle voyeur,

mateur plutôt qu'amateur d'art. On le présume hétérosexuel, dès lors qu'un nu s'offre à sa vue, bras levés derrière la tête, afin de dégager les seins. Un faux raccord de positionnement de la statue favorise l'exhibition et le face-à-face. Mais qu'il soit confronté à une jeune non voyante, et son audace toute relative sera bientôt douchée par l'eau de la fontaine qu'il reçoit au visage après qu'il aura fait semblant de partir sur la pointe des pieds pour pouvoir rester à ses côtés et jouir en secret de sa beauté.

Attrait et peur du sexe

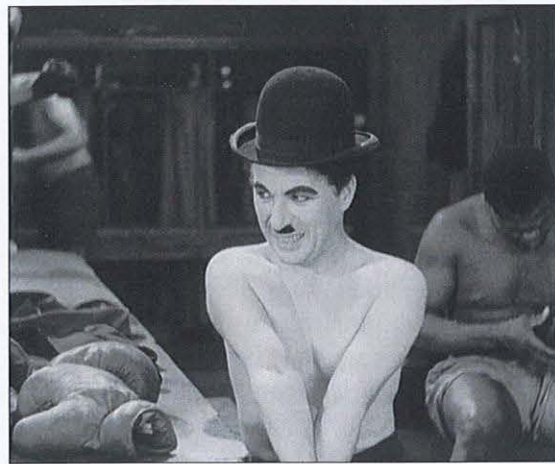
Cette séquence de la statue nue traite évidemment aussi de la sexualité, et pas seulement parce que le désir de Charlot s'y dévoile dans la tension de son regard faussement expert. La sexualité y est décrite comme un vertige. Car le désir conduit l'homme aveuglément au bord du gouffre. Et ce trou dans lequel Charlot risque de tomber peut bien être vu (Comment voit-on, telle est bien la question ?) comme une métaphore sexuelle. Mais si le sexe féminin est perçu comme un danger, le sexe masculin aussi fait peur. Car l'homme qui se dresse tel un géant par le biais du monte-charge, par-delà le gag de sa force physique croissante, est aussi une figure toute masculine de la turgescence. Cette interposition de l'ouvrier peut aussi être vue autrement, notamment si l'on prête attention à la structuration de la profondeur de champ. Dans la vitrine surcadrée, une statue à gauche représente un cheval fougueux qui semble vouloir échapper au contrôle du garçon qui l'accompagne, fréquente allégorie du déchaînement des passions, de la violence des désirs. À l'arrière-plan, un policier gesticulant

règle la circulation automobile, autrement dit contrôle le flux, ordonne, laisse passer ou interrompt le mouvement. À la figure du désordre incarné par le cheval succède littéralement une force de l'ordre. Dans la diagonale de l'image, le ÇA déchaîné du premier plan s'oppose au Surmoi de l'autorité régulatrice, tandis que le Moi, au centre, est menacé de déséquilibre. L'ouvrier qui surgit peut donc représenter une sorte de surmoi de la société qui censure ce désir, l'interdit comme « dangereux », à en croire le panneau, bref le réfrène et le brise.

Soupçons d'homosexualité

Mais cet homme qui s'interpose peut aussi représenter une sorte de court-circuit ou de figure du refoulement. Et n'est-il pas susceptible de détourner le désir qui s'éveille... à son propre profit ? Car s'il est bien une question voilée/dévoilée qui traverse le film, c'est celle de l'homosexualité latente, avec laquelle jouait déjà l'épée traversant le pantalon de Charlot. Le partage du lit avec le millionnaire et les doutes exprimés visuellement par ce dernier au réveil exploitent ce questionnement fréquent dans le cinéma burlesque et chez Chaplin en particulier. Une scène entière est même dédiée à ce soupçon : l'approche que Charlot entreprend en direction de son nouvel adversaire de boxe après que son premier opposant, qui lui avait proposé un match truqué, a pris la poudre d'escampette. Ceillades et minauderies du héros destinées à amadouer le nouvel arrivant, suscitent un doute chez le boxeur, qui prend la précaution de se déshabiller dans la cabine, à l'abri des regards derrière un grand rideau, pour ne pas encoura-

4. Voir Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Analyse d'une œuvre : Les Lumières de la ville* (City Lights), Vrin, 2017



ger les penchants qu'il suppose.

Le voile, le rideau, le drap sont liés ici à l'homosexualité.

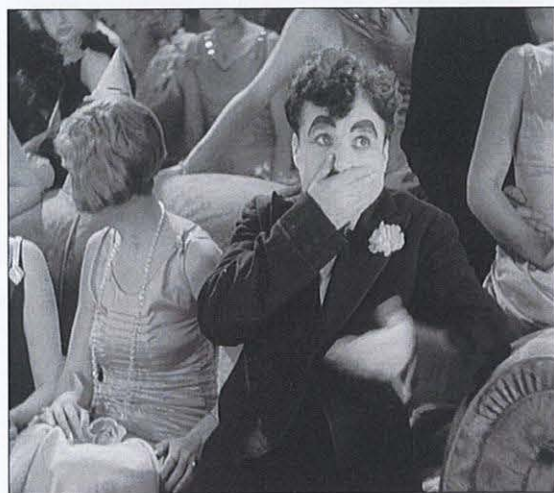
« Proust, Freud, sont des dissertateurs du subconscient. Charlie, acteur du subconscient », écrivait *Henri Michaux* dans « *Notre frère Charlie* », dès 1924. Et de fait Freud ne se tient pas si loin de Charlie Chaplin. Est-ce un hasard si le docteur (van Bier) susceptible d'accomplir un

« miracle » et de guérir la jeune aveugle est, annonce le journal en insert, « un docteur viennois » et s'il emprunte son deuxième prénom (Gustav), à son disciple et dissident Carl Jung? Sans doute pas, si on réalise que Sigmund Freud est directement nommé comme celui qui pourrait guérir Terry, l'autre femme chaplinienne souffrant d'un grave handicap, dans *Les Feux de la rampe* (*Limelight*).

Le gouffre du parlant

Un autre plan remarquable reprend la structure du plan du monte-charge en apposant, de gauche à droite, une jeune femme (rêvée nue?), Charlot et une béance.

Dans l'appartement de la grand-mère, l'aveugle essaye de reconstituer une pelote de laine mais tire sur le mauvais fil et détricote jusqu'au bout le chandail de Charlot. À la



gauche du héros figure un phonographe. Comme l'a relevé Michel Chion, le fil qui sort du ventre de Charlot semble prolonger les spaghettis, puis les serpentins supposés infinis qui y entraînent plus tôt. On rit de cette sorte d'éviscération consentie.⁵

Le parallèle avec le plan de la statue nue et de Charlot voyeur dans la deuxième séquence met cependant au jour des interprétations nouvelles. Fût-elle aveugle, c'est la femme cette fois qui dévêt l'homme, dans un geste qui semble répondre au *strip-tease* hors champ de la femme momifiée de *L'Opinion publique*, par déroulement des bandelettes qui lui enserraient le corps. C'est bien d'une mise à nu qu'il s'agit ici, mais d'une mise à nu invisible et inconsciente, à la fois pour des raisons de pudeur et parce que le déshabillage est produit par et pour une non-voyante.

Enfin, la béance marquée du phonographe, trou noir ostensible, dont sortent des musiques et des voix qui nous sont inaudibles et ne font pas l'objet d'intertitres, comme on peut en voir par exemple dans la scène de phonographe de *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton et Donald Crisp, remplace, dans la structure du plan, le gouffre rectangulaire du monte-charge, qui exposait aussi Charlot à une chute qui aurait puni son vice. Par surimpression des deux plans, c'est aussi dans le gouffre du parlant qu'est menacé de choir le héros, que pourrait aspirer la « bouche d'ombre » du cinéma sonore.

Déclarations contre la parole

Envisagé dès 1927, année du *Chanteur de jazz* et ses 281 mots synchronisés, sorti le 30 janvier 1931, *Les*

Lumières de la ville est le premier film sonore de Charlie Chaplin.⁶

Sonore et non parlant, puisque le génie de la pantomime réalise ce film contre la parole, convaincu que l'enregistrement du texte dénature le septième art, et porte atteinte à ce qui en constitue la quintessence : l'art du geste. En mai 1929, Chaplin est catégorique : « Je ne jouerai jamais dans un film parlant. Ils sont en train de ruiner l'art cinématographique ». ⁷ Après la sortie du film, il développe son propos : « Les films muets sont avant tout un moyen d'expression universel. Les films parlants ont nécessairement un champ limité. Ils sont cantonnés à des langues particulières de races particulières. Je suis confiant dans le fait que le futur verra un retour à un intérêt pour les productions non parlantes, parce qu'il y a une constante demande pour un médium dont l'utilité est universelle. (...) Je considère les films parlants uniquement comme une addition, en aucun cas comme une substitution. (...) La pantomime se trouve à la base de toute forme de drame. L'action est généralement mieux comprise que les mots » ⁸.

Couper le sifflet

Cette hostilité maintes fois répétée à l'arrivée du cinéma parlant n'empêche nullement Chaplin de vouloir immédiatement tirer avantage de cette nouveauté technique, qu'il semble réprouver. Il en profite d'abord pour oser écrire la musique de son film, donc la figer pour toutes les projections, quand les accompagnements variaient d'un lieu à l'autre, d'une formation à l'autre, au temps tout récent du cinéma muet. L'arrivée du sonore accroît donc son pouvoir de contrôle sur l'en-

semble des créations requises par le film, ce qui ne pouvait pas être pour lui déplaire. Le producteur, scénariste, réalisateur, acteur et distributeur, Charles Spencer Chaplin ajoute une corde à son arc ou à sa harpe : celle de compositeur. Sa musique intègre parfois la technique dite du *mickeymousing*, en ponctuant d'effets sonores mimétiques certaines actions, comme lorsque Chaplin s'éclipse à la fin de la première séquence, ou lors des glissandos accompagnant les chutes à l'eau répétées lors du sauvetage laborieux du millionnaire suicidaire. Mais Chaplin comprend très vite que le sonore peut offrir de nouvelles possibilités de comique, à condition d'être à la fois très sélectif et très précis. Le gag du sifflet dans *Les Lumières de la ville* offre le premier exemple de bruit diégétique comique. Bousculé par une femme, Chaplin avale involontairement un sifflet destiné à faire la fête. Comme toute consommation indigeste chez Chaplin, celle-ci provoque un hoquet irrésistible, autrement dit un dérèglement du corps, qui échappe à son contrôle. Le même hoquet frappait Charlot dans *La Ruée vers l'or*, lorsqu'affamé, il avait fini par manger la cire des bougies. Mais puisque le cinéma est, à son corps défendant, devenu sonore, Chaplin rend ce hoquet bruyant, décalé et musical. À chaque secousse, le sifflet retentit produisant deux effets inattendus. Comme un appeau, il attire un à un les chiens présents dans la propriété, puis les taxis à son portail. Mais il interrompt surtout à maintes reprises la prestation d'un chanteur lyrique, coupé dans son élan vocal. Ce sifflet que nul ne peut lui couper, pas même lui-même lorsqu'il se bâillonne, se substitue à la parole, mais empêche aussi

5. Jerry Lewis dans *Le Tombeur de ces dames* fera, lui, tirer le fil d'une doublure de chapeau à son héros idiot, qui au terme d'un *slowburn* hilarant, liquidera littéralement la virilité du tueur, interprété par Buddy Lester.

6. Sur le contexte détaillé de l'apparition du parlant aux Etats-Unis, lire l'ouvrage de Martin Barnier, *Les Lumières de la ville*, Canopé, 2017.

7. « *I will never play in a talkie. They are ruining the motion picture art.* », cité par Mariange Lapeyssonnie dans *Charlot prend la parole aux mots*, Aleas Editeur, 2008.

8. « *The silent pictures first of all is a universal mean of expression. Talking pictures necessary have a limited field, they are held down to the particular tongues of particular races. I am confident that the future will see a return of interest in non-talking productions because there is a constant demand for a medium that is universal in its utility. [...] [...] I regard talking pictures it only as an addition, not a substitution [...] Pantomime lies at the base of any form of drama. [...] Action is more generally understood than words.* », *ibid.*

l'émission du chant, donc l'expression d'une autre modalité du texte. « Chez Tati, les bruits prennent la parole », écrivait Georges Sadoul. Il est évident que de ce point de vue, Chaplin l'a devancé.

Ingérer/digérer

Deux scènes ultérieures de l'œuvre confirment cette idée. Dans *Le Dictateur*, ce sont des pièces que le barbier juif si proche de Charlot ingère involontairement puis sciemment pour éviter d'être désigné comme héros... condamné à mort. Son corps se révolte une nouvelle fois par le hoquet, lequel fait s'entrechoquer les pièces au fond de son estomac dès qu'elles sont plusieurs. Le son est le véritable Judas de cette (s) Cène.

Précédemment dans *Les Temps modernes*, figurait une séquence très proche des effets de Tati : la visite de la femme du pasteur à Charlot emprisonné. L'un et l'autre n'ayant rien à se dire, leur seul échange pendant le partage du thé a lieu par le biais de gargouillis intestinaux, dont l'une puis l'autre essaient de dissimuler l'origine. Mais le chien les démasque tour à tour en grognant (son entendu) en direction du ventre coupable, instaurant un nouveau dialogue de substitution

par le seul bruit. La seule solution que trouve Charlot pour masquer ces bruits inconvenants du corps est de les couvrir par la radio, qui diffuse à ce moment précis une publicité pour un médicament contre les problèmes de digestion... La parole est bien à la fois de l'ordre de la redondance et de la trahison⁹.

Au kazoo

Cette mise en garde contre la parole, la séquence d'ouverture des *Lumières de la ville* la porte comme un manifeste. Dès les premiers plans, un notable prend la parole face à la foule pour inaugurer la statue. Mais sa voix est remplacée par celle de Chaplin soufflant dans un kazoo. Lorsque l'orateur cède sa place à une vieille dame sèche, le kazoo continue, en changeant de ton pour féminiser la voix. Dès cette première scène du burlesque sonore chaplinien, il s'agit bien de remplacer la parole par un bruit musical pour faire prendre conscience aux spectateurs que ce qui est dit là, dans ce type de cérémonie officielle, entre discours ronflants et remerciements obligés, n'a strictement aucune importance. Les mots sont inutiles, convenus, déjà entendus, épuisés avant même d'avoir été prononcés. Singer leur mélodie suffit donc à dire

dans le même geste leur vanité et celle du cinéma parlant. Qu'apporterait en effet la retransmission du verbe si les mots sont du vent ? Autant les réduire à n'être plus qu'un souffle.

Bulles de savon

C'est ce que fait Chaplin dans la dernière séquence mettant la parole en image. Lorsque Charlot échange sur le bord d'un lavabo le fromage de son sandwich et le savon voisin, son collègue de travail croque le bloc non comestible. De sa bouche sortent alors des bulles en guise de parole. Cette figuration du verbe reprend explicitement un code de représentation venu de la bande dessinée. Ces bulles de savon désignent les phrases émises, comme si leur structure seule était enregistrée sans leur contenu précis. Elles renvoient donc aussi à l'acte de censure d'injures, de termes orduriers et salissants, que le savon lui-même s'efforce de laver à l'instant même de leur prononciation. La bouche du balayeur, ce « sale boulot », au bas de l'échelle, qui confronte quotidiennement aux déchets et aux immondices des autres, s'en trouve nettoyée de toute impureté, gros mots et noms d'oiseaux inclus. Le spectateur privé de cette écoute est en réalité préservé, semble

9. Chez Tati, on songe à « Oh un coquillage ! » de la promeneuse des *Vacances de Monsieur Hulot*, auquel répond un « Oh, une feuille ! » de Madame Arpel dans *Mon oncle* ou au « Achetez Quick Cleaner, parce que Quick Cleaner », émis par une radio elle aussi coupée dans *Play Time*.



nous dire Chaplin, de l'ennui et de l'insanité.

Chaplin et Keaton balayeurs

La scène de Chaplin balayeur a une correspondante dans l'œuvre de Buster Keaton. Dans *Daydreams* (*Grandeur et décadence*), « l'homme au visage de marbre » nettoie les rues de Wall Street parsemées de déchets puis de charbon, qu'il verse dans une poubelle sans fond. Il déplace donc le problème au lieu de le résoudre, sème ce qu'il récolte, se condamnant à un travail de Sisyphe. Là où Chaplin fonde son gag sur le grossissement croissant des déjections et des animaux qui les produisent, Keaton met en place une action potentiellement sans fin. Mais contre toute attente, le versement des déchets paraît tout à coup ne plus produire la moindre trace sur la chaussée. Miracle? Non: une bouche d'égout masquée a absorbé tous les détritits et a permis de faire place nette. La poussière est cachée sous le tapis de bitume. Soudain, un ouvrier furieux sort du sol, colle une raclée au balayeur et disparaît à son tour, comme par magie. On pense évidemment au surgissement de l'homme par le monte-charge devant la vitrine à la statue nue, où Chaplin rejoue sur un autre terrain la carte du passage du petit au très grand. Dès lors, il n'est pas illégitime de se demander si Chaplin n'a pas procédé dans *Les Lumières de la ville* par variation et diffraction à partir de cette scène keatonienne de 1921, construite autour des mêmes motifs. Or la suite de la scène oppose le vide initial au trop-plein d'une rue envahie par les serpentins, clairement associés au lancement d'une campagne électorale. Le film de Keaton a beau être entièrement muet, époque

oblige, les serpentins se répandent dans les rues, comme la parole s'y déverse. A grand flots et jusqu'à saturation de l'espace. Une parole inutile elle aussi, stéréotypée, sans doute mensongère, qui provoquera chez Keaton des assauts mal maîtrisés de feu et d'eau pour faire le ménage, produisant successivement l'anarchie et la mort symbolique du héros. Car la musique supposée funèbre remplace la parole pour accompagner Keaton dont le corps meurtri est glissé dans la bouche d'égout remplie d'eau, tandis que Charlot évite de peu la chute et le conflit physique avec un adversaire qu'il sait plus fort que lui.

Des fils

Le dialogue imaginaire qui s'instaure entre le court de Keaton et le long de Chaplin suggère que les fils en tous genres qui parcourent *Les Lumières de la ville* (ruban levant le voile sur la statue, corde avec lest pour se jeter à l'eau, fil (du pendu) relié à la cloche du ring de boxe lui-même cerné de tresses, spaghettis, serpentins, pelote de laine...) pourraient bien non seulement relier les person-

nages les uns aux autres comme le font également l'eau et les oiseaux, mais correspondre au fil de la voix qui traverse les corps. Car *Les Lumières de la ville* est un film traversé par la parole. Mais Charlot/Chaplin ne la retient pas. D'ailleurs que garde-t-il, sinon la fleur qu'il retourne chercher sur le banc du quai?

Ce fil de laine tiré du ventre de Charlot par la jeune aveugle est évidemment, comme le suggère Michel Chion, le prolongement du long spaghetti-serpentin qu'il a avalé un peu plus tôt, et que le millionnaire a coupé court.

Le clochard est dans l'impossibilité de conserver quoi que ce soit par devers lui, qu'il s'agisse de nourriture, d'habit ou d'argent, qu'il finit toujours par reverser à la femme admirée. L'alcool qu'il boit paraît ressortir immédiatement transformé en urine, à en croire la tache faite sur son pantalon béant. C'est que le corps de Charlot est un corps percé, troué, et ce depuis la première séquence, avant même qu'il ne soit embroché par l'épée du soldat. C'est un corps en fuite(s), qui file (à l'anglaise), et ne pourra jamais être assigné à résidence.





Traversées

L'idée de traversée est d'autant plus essentielle que c'est par elle que Chaplin a résolu la difficulté majeure sur laquelle il a buté pendant des mois : comment faire croire à l'aveugle que Charlot est un homme riche ? Il semble qu'autour de la monnaie non rendue, la confusion entre Charlot et le vieux proprié-
 taire

re de l'automobile, ait été prévue d'assez longue date. Mais il manquait une idée pour que le quiproquo se mette en place dès la première rencontre. Chaplin s'est donc souvenu d'un gag de *Charlot et le masque de fer*. Désirant échapper à une poursuite, Charlot entre dans une voiture de luxe inconnue, qui fait office de boîte magique. Lorsqu'il en sort de l'autre côté, il se retrouve au milieu de personnages masqués se rendant à un bal costumé, dont les invités sont triés sur le volet. Son costume passe alors pour un déguisement parfaitement réussi. Le vol d'un carton d'invitation complètera l'imposture. Dans *Les Lumières de la ville*, Charlot s'engouffre dans une voiture à l'arrière-plan pour ne pas affronter un policier à moto qui bloque l'accès au premier plan. Il traverse le véhicule et sort à la hauteur de l'aveugle, qui l'associe au claquement de la portière, d'une voiture qui ne peut être que la sienne. Le tour est joué. Même à la fin du film, lorsque le beau jeune homme qui correspond à l'image qu'elle s'était faite de son bienfaiteur vient lui acheter des fleurs à la boutique, c'est sa porte claquée qui attire son attention et crée une confusion.

En refusant de sonoriser ce geste si important pour le récit, Chaplin réaffirme en acte, que le bruit et la parole

ne sont pas indispensables au cinéma, qu'il existe bien une poésie de la suggestion, une magie née de l'absence même du son. La reconnaissance finale ne se fera donc pas par identification de la voix, ce qui eût été parfaitement logique, mais par le toucher, ce sens qui la caractérisait lorsqu'elle était aveugle. Comme si le fait, pour la jeune femme, d'avoir recouvré la vue n'avait strictement rien changé à leur relation, comme si l'apparition du cinéma sonore n'était ici d'aucune utilité.

Théâtre de la gaieté

Mais avons-nous bien vu nous aussi ? Tous les grands films avec un personnage aveugle portent en eux la mise à l'épreuve de la clairvoyance du spectateur. Pourquoi personne ne cite le nom du théâtre qui apparaît dans la rue principale, par exemple ? Parce que Chaplin ne l'écrit jamais en entier. Mais on peut le reconstituer en comparant les plans et en voyant apparaître isolément chaque lettre. Comme si le spectateur se retrouvait chez l'ophtalmologue, à tester sa vue en masquant tour à tour un œil puis l'autre. Il s'agit du Gaiety Théâtre. Si on peut voir dans cette « Gaieté » affichée un indice sur le genre burlesque du film (peut-être en trompe-l'œil d'ailleurs, puis-



qu'il cache sa dimension mélodramatique, l'œil riant et pleurant), c'est aussi le nom de deux célèbres théâtres européens au début du XX^e siècle, situés à Londres et à Dublin. Le nom du théâtre lui-même entretient la confusion sur la localisation de cette ville de lumière, qui comporte, comme l'a exposé Charles Maland des éléments clairement américains et d'autres renvoyant davantage au vieux continent.¹⁰

Comme si l'équilibre recherché dans *Les Lumières de la ville* (entre homme et femme, richesse et pauvreté, burlesque et mélodrame) reposait aussi sur une réconciliation entre les deux vies de Charles Chaplin : l'enfance londonienne misérable suggérée dans le quartier défavorisé où vivent l'aveugle et sa grand-mère et l'heure de gloire et d'abondance hollywoodienne symbolisée par l'appartement luxueux du millionnaire et par sa vie nocturne en pleine prohibition.

Les fleurs écloses

D'autres détails peuvent échapper à un spectateur inattentif. Si tous les magasins qui composent la rue centrale appa- rues dès le premier plan résonnent avec des éléments importants du récit, à l'image du marchand de cigares ou du magasin de vêtements pour homme, l'un d'entre eux passe quasiment inaperçu. À côté du théâtre se trouve... un fleuriste. On en voit donc bien deux dans la même rue, mais à deux adresses différentes, pendant la durée du film. Comment interpréter cette traversée du trottoir ? Quand on entrevoit le tout premier magasin de fleurs après le match de boxe, il est discret, furtif et comme éteint. On peut à peine distinguer un grand vase vide dissocié de fleurs tapies dans

l'ombre. Mais dans la dernière scène, a contrario, les fleurs de la nouvelle boutique explosent, comme un feu d'artifice, éblouissantes, comme les nouvelles lumières de la ville, révélées par un regard ressuscité. Comme si ces fleurs même parlaient de l'éclosion d'un regard, célébraient un acte de naissance : celui du voir. On songe alors à la découverte du magasin de fleurs dans *Vertigo*, où l'explosion des couleurs suit immédiatement la filature de Madeleine par Scottie dans des ruelles ternes et étroites. C'est bien le passage d'un monde à l'autre qui est mis en scène. Un retour d'« entre les morts » ou une traversée du miroir.

Une fable politique

La cécité de l'héroïne est un reflet de notre surdité quasi totale durant *Les Lumières de la ville*. Les deux handicaps se rejoignent pour favoriser l'imaginaire et permettre l'utopie. Car les deux questions structurantes portées par le film sont aussi des questions de contes de fée. Les clochards peuvent-ils vraiment séduire les princesses blondes ? Les riches peuvent-ils aider les pauvres en connaissance de cause ? Le désir de Chaplin de prendre les clichés à contre-pied est aussi manifeste. Il rappelle par exemple que la pauvreté ne fait pas la vertu. Aussi Christie soit sa figure, le vagabond généreux n'en est pas moins tenté de garder certains des billets qui lui ont été offerts pour la jeune aveugle. Relevons que ces billets ne serviront pas à payer l'opération miraculeuse, comme on l'écrit parfois, puisqu'elle est annoncée « gratuite pour les pauvres » par le journal, mais le voyage en Europe (ce qui établit une symétrie avec le propre voyage du millionnaire



re), voire l'acquisition du fonds de commerce permettant d'ouvrir le magasin de fleurs. Qui du sans domicile fixe ou du millionnaire est le plus susceptible de sombrer dans l'alcoolisme ? Si utopie il y a, elle est porteuse d'un regard critique. L'argent du millionnaire n'en fait pas moins de lui, quitté par sa femme, le plus malheureux des hommes, ce qui peut être lu comme une confidence, à la lumière des déboires amoureux et conjugaux vécus par Chaplin lui-même. Le majordome du millionnaire, comme la bonne de *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, sert entièrement les intérêts de la classe qui le domine et l'emploie. Les soupçons de la police se portent nécessairement sur le vagabond, alors même qu'il

10. Charles Maland, *City Lights*, BFI Film Classics, 2007.

est l'auteur du coup de téléphone qui les a alertés de la présence de voleurs. Enfin Charlot est jeté en prison alors qu'il est non seulement innocent mais héroïque, si l'on en juge par son sacrifice favorisant une guérison, qui dessert sa cause personnelle, en l'exposant à être vu tel qu'il est : comme un clochard.

(Un) Happy end ?

Une grande majorité des exégètes considèrent que la fin des *Lumières de la ville* est pessimiste. Ouvrant enfin les yeux, voyant pour la toute première fois que son bienfaiteur n'est pas jeune, riche et beau, comme elle se l'était imaginé (la scène coupée du fantasme ayant été remplacée par l'apparition du premier acheteur lorsqu'elle officie dans la boutique), la fleuriste réalise l'imposture à laquelle le clochard a consenti (notamment dans la séquence où il prend le volant de la Rolls et tend les fleurs au majordome de son protecteur). Charlot ne pourrait donc qu'être puni d'avoir ainsi menti sur son statut et joué un rôle de millionnaire pour approcher et séduire la jeune femme. Rien n'est moins sûr pourtant. Car dans la morale chaplinienne le mensonge à bonnes fins est visiblement toléré : en cachant la lettre les menaçant d'expulsion dans l'album de famille, la grand-mère aussi ment « pour le bien » de sa petite-fille et n'en est nullement châtiée.

Mais surtout : les fins des longs métrages de Chaplin résonnent entre elles et peuvent s'éclairer les unes les autres ou se lire par transparence. À la fin du *Kid*, au terme d'un chiasme qui transforme un rêve de paradis en infernal cauchemar, le réel hostile devient angélique. La mère, l'enfant abandonné, le

père adoptif sont réunis grâce au policier enfin bienveillant, à la porte d'un foyer, luxueux refuge possible. Mais rien n'indique ici non plus que l'amour sera au rendez-vous et qu'un couple se formera, qui abolirait le fossé des classes sociales. La fin de *La Ruée vers l'or* est plus explicite et plus proche encore de celle des *Lumières de la ville*. Elle est précédée par le réflexe de Charlot devenu millionnaire qui se baisse pour ramasser un reste de cigare jeté sur le sol, avant que son ami ne lui en offre un neuf, gag qui anticipe sur celui du clochard bousculé par Charlot dans *Les Lumières de la ville*, qui quitte le volant de « sa » Rolls Royce pour se jeter sur le mégot abandonné sur le trottoir, convoité par son camarade d'infortune.¹¹

Georgia, la danseuse du saloon de *La Ruée vers l'or* voit apparaître comme par magie Charlot en guenilles sur le pont de troisième classe du paquebot sur lequel elle navigue. « Vous ? », dit-elle, exactement comme le dira, par l'intertitre et sans sonorisation, l'aveugle ayant recouvré la vue dans le film de 1931. Ne pouvant l'imaginer que passager clandestin, Georgia le repousse dans les cordes pour qu'il disparaisse de son champ de vision... afin de le protéger d'un contrôle. Bien avant la scène de la statue voilée, l'homme invisible joue involontairement à cache-cache. Lorsqu'il est découvert par l'équipage, Georgia propose de payer son billet pour lui éviter toute sanction. Comme le don double de la fleur fraîche et de la pièce (monnaie rendue, enfin) montre le cœur pur de la fleuriste dans *Les Lumières de la ville*, et confirme qu'elle ne juge pas de la valeur des hommes à leur richesse, la proposition de prise en charge du billet est une reconnais-

sance de dettes et de statut pour le chercheur d'or amoureux qu'elle croit démuné. Elle apprend soudain qu'il est devenu millionnaire et que ses haillons ne sont qu'un déguisement pour reconstituer son passé, le temps d'une séance de photographies sur le pont supérieur. Il n'en est tombé que par accident, dégringolant dans le même temps de l'échelle sociale. Lorsqu'un journaliste demande au héros du reportage qui est cette inconnue, Charlot lui souffle à l'oreille sans qu'on puisse rien entendre, qu'elle est sa future femme. Ce sont les félicitations du reporter qui nous informent, nous et la femme, de cette *happy end* saisissante.

On ne peut rêver fin plus ouverte que celle des *Lumières de la ville*. Alors qu'il avait, dans un premier temps, prévu de terminer son film sur un plan de la jeune aveugle devenue voyant¹², Chaplin reste sur le sujet même de son regard, rendant plus mystérieuse encore la réaction en contrechamp dont nous sommes désormais privés.

Or si l'amour de Charlot ne faisait guère de doute, celui que pourrait éprouver pour lui la fleuriste ne semble pas clairement acquis. Et pourtant, si l'on tient compte des fins de films où il n'a pas de rival (contrairement aux fins mélodramatiques et tragiques du *Cirque* ou des *Feux de la rampe*), présumer cette relation impossible paraît relever ou d'un excès de pessimisme ou, pour le coup, d'un aveuglement idéologique.

Stéphane Goudet

Maître de conférences en histoire et esthétique du cinéma, Université Paris I-

Panthéon-Sorbonne

Directeur artistique du cinéma

Le Méliès à Montreuil

Critique à *Positif*.

11. Cette chute, cet oubli de soi, sont plus violents encore pour l'héroïne de *L'Opinion publique*, qui court ramasser son collier luxueux jeté dans la rue par son amant après lui avoir dit que son argent lui était indifférent.

12. Paul Duncan, *The Charlie Chaplin Archives*, Taschen, 2015.