



Auteur

Claudine Le Pallec Marand

Date

Octobre 2023

Descriptif

Ce document propose une synthèse de la formation organisée en octobre 2023 par l'Acap - pôle régional image dans le cadre de **Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France** autour de l'analyse du film *Les Lumières de la ville*.

Les Lumières de la ville¹ (Charles Chaplin / Etats-Unis / 1931) « *A comedy romance in pantomime* »

La carrière de Charlie Chaplin (1889-1977) est inséparable de la comédie phare du cinéma muet : le burlesque, dénommé *slapstick*² aux Etats-Unis, exemplairement représenté par la compagnie *Keystone* fondée en 1912 par Mack Sennett qui a repéré l'acteur alors en tournée de *music-hall* à travers les Etats-Unis. Chaplin a ainsi participé à l'âge d'or de ses productions de courts métrages du milieu des années 1910 avant de réaliser parmi les premiers longs métrages du genre au début des années 1920. Il n'a certes pas composé le premier « *profil type* », c'est-à-dire la création stylisée d'un personnage récurrent identifié, ne serait-ce qu'en mentionnant notamment le travail de Max Linder (1883-1925) en France, le créateur de Max, le dandy 1900 un peu clochard... à qui Chaplin a rendu hommage. Toutefois, l'art total de cet acteur-auteur-cinéaste devenu son propre producteur et même musicien de ses films est unique pour au moins cinq raisons :

- la fidélité de l'ancien artiste de *music-hall* anglais à l'art de la pantomime du cinéma muet avec un personnage, non pas muet mais sans voix, au centre d'un cinéma sans grande phrase (nul paroles entendues dans la bande sonore des **Lumières de la ville**, composée exclusivement de bruitage et de musique composée par le cinéaste lui-même)
- l'attachement à la mise en scène frontale (utilisation de plans larges fixes) pour pré-voir et au perfectionnement de gags (déjà développés dans ses courts métrages) centrés sur les gestes et les actions dès 1914,
- et surtout la longévité et le succès public de son personnage, le vagabond créé dès 1914,
- le tournant mélodramatique de sa filmographie acté avec son premier long métrage **The Kid** (1921), avec un vagabond au grand cœur. Le dramatique accompagne désormais le comique sans démentir l'engouement du public.
- l'engagement « internationaliste » du cinéaste dans l'Histoire avec **L'Emigrant** (1917), **Charlot Soldat** (1918, 36 mn), **Les Temps modernes** (1936), **Le Dictateur** (1940) et **Un roi à New York** (1957) contre le maccarthysme.

Les Lumières de la ville est le 5^{ème} long métrage de ce maître de comédie et le 4^e du genre après **The Kid** (1921), **La Ruée vers l'or** (1925) et **Le Cirque** (1928) avec « *a tramp* » (un vagabond) ou « *a little fellow* » (un petit homme, selon le commentaire sur « *le prospecteur solitaire* »).

¹ Chaplin commence le travail sur le scénario en décembre 1927 et achève sa dernière prise de tournage en octobre 1930.

² Littéralement « bâton claqueur », le néologisme anglais dérive d'une traduction du mot italien « *batacio* », un instrument de bois qui produisait des claquements très sonores et permettait dans les farces de la *commedia dell'arte* de souligner les échanges de coups entre les protagonistes.

En terme pédagogique, il me semble moins intéressant d'affirmer d'entrée le chef d'œuvre que de demander une modification de l'attention des jeunes spectateurs, pour confronter leur souvenir du célèbre personnage, croisé dans leur enfance, à la précision méticuleuse du travail du cinéaste et même de l'acteur. **Les Lumières de la ville** constitue une nouvelle variation sur des genres cinématographiques de l'époque : le burlesque, mais aussi le mélodrame et la *symphonie urbaine* (*City symphonie*), ce type de film de montage documentaire au rythme musical revendiqué. Il constitue également avec **Les Temps modernes** (1936), le film suivant de Charlie Chaplin, plus célèbre encore, un duo poétique inséparable d'un moment technique particulier de l'histoire du cinéma qui correspond à « *la généralisation du parlant* » (grosso modo entre 1926 et 1934). Chaplin s'interroge sur le progrès qu'il soit économique, industriel, démocratique ou technique à la manière humaniste dont son héros doit tenir le plus longtemps possible debout sur un ring dont il se défie pourtant des règles.

A tramp (un³ vagabond), le costume et les gestes au cœur de l'écriture de Chaplin.

Le costume de Charlot fixé rapidement par Chaplin n'est pas seulement une distinction vis-à-vis de ses camarades burlesques contemporains, c'est une réflexion poussée sur le « type » du personnage, sa base psychologique en quelque sorte : « *Le costume m'aide à exprimer ma conception de l'homme moyen, de moi-même. Le melon trop petit, est un effort pour la dignité. La moustache est vanité. La veste boutonnée serrée et la badine et toute sa tenue sont une posture de galanterie, une façade, une touche. Il essaye de rencontrer le monde vaillamment, de bluffer, et il le sait aussi. Il le sait si bien qu'il peut rire de lui et avoir un petit peu pitié pour lui-même.*⁴ » Ainsi Charlie Chaplin pose le contraste entre le haut aristocratique et le bas misérable (pantalons trop grand et rapiécés, chaussures difformes) comme un défi aux yeux des autres.

Cette « dignité » singulière fait que le vagabond ne se départit jamais de ses gestes d'une grande politesse, nullement réductible à une ignorance des usages, parfois méconnus, sans être non plus une simple soumission sociale pour attendrir, si nécessaire, les tenants de l'autorité et de la force : ainsi, il salut la foule qui l'a malencontreusement réveillé avant de quitter l'inauguration, il tourne le dos aux jeunes vendeurs de journaux moqueurs ou il baise pudiquement la main de la jeune fille. La canne de jonc, moulinée en marchant ou lancée en l'air et rattrapée, est ainsi l'accessoire indispensable qui disparaît seulement dans la plus grande déchéance.

Chacun de ses objets et de ses vêtements deviennent l'occasion de gags singuliers : la canne que font glisser les vendeurs de journaux, la maille du gilet qu'il laisse amoureusement détricoter comme un don de lui-même ou les empiècements de la pochette à mouchoir et de la braguette devenus des fentes intempestives, jusqu'à l'inénarrable mégot (de cigarette et surtout de cigare) que Charlot finit certes toujours par ramasser par terre, l'occasion ici d'un gag à rallonge qui renforce le miroir des deux protagonistes masculins.

« Charlot » possède une célèbre démarche singulière en canard, particulièrement quand il descend une marche par une marche l'escalier qui mène au fleuve de la ville (Chaplin recourt alors au *mickeymousing*) et qui le distingue d'entrée quand il flâne au coin de la rue. Davantage, l'acteur incarne son personnage jusque dans des mimiques, des tics de visage ou du corps qui lui sont propres : le constant salut avec chapeau, parfois accompagné d'une moue qui meut sa moustache (postiche faut-il le rappeler), les fines lèvres pincées, les sourcils constamment mobiles, la course à angle droit sur un pied pivot, les fesses en l'air, la raideur du genou brisé d'un talon-fesse comme un réflexe (amoureux ou pour écarter un voleur) et le sourire béat avec les mains en prière pour dédramatiser une remarque ou une situation.

Comme dernier effet remarquable, et non des moindres, il faut noter la propension de Charlot à prendre à témoin le spectateur pour susciter l'empathie : ce qui pût être un « *défait de mise en scène* » dans les premières bandes maladroites du début du muet ménage chez le réalisateur Charlie Chaplin un effet de style.

Le genre burlesque, un cinéma (historiquement sans paroles audibles) corporel et visuel

³ L'article indéfini est intéressant : est-ce un parmi d'autre ? un vagabond/clochard sans rien d'exceptionnel ?

⁴ CHAPLIN Charles Spencer, *Une biographie. Entretien avec Théodore Huff*, 1951, p17. Traduit chez Gallimard en 1953.

En passant du music-hall au cinéma, dans la troupe de Mack Sennet, Chaplin a découvert le rythme d'un art muet (sur les planches il chantait et avait des sketches parlants) grâce au travail collectif des gagmen qui consiste à essayer, forger, développer et même reprendre inlassablement de « *bande en bande* » des gestes, en lien ou non avec des objets, dans un espace et ce, toujours en fonction d'un cadre (large). Le cadre en question est d'autant plus important pour le cinéaste qu'il permet au spectateur de pré-voir (ou non) les gags possibles en essayant de décomposer différentes étapes.

Les Lumières de la ville est constituée d'une certaine manière de moment comique autonome du type « Charlot éboueur » ou « Charlot boxeur », prolongement de **The Knockout** (Keystone production, 1914) et **The Champion** (Essanay production, 1915) ou encore « Charlot alcoolique », qu'il a souvent joué dans le passé.

La comédie burlesque favorise non seulement l'usage de type de personnage et les portraits de situations communes (le lever, le repas...) et de métiers comme autant de prétextes à gags mais fonctionne aussi avec des actions récurrentes comme la chute, la course-poursuite, l'agression et interroge surtout la bienséance autant que la hiérarchie des situations et des parties du corps.

Les Lumières de la ville reprend à son compte le goût obscène délaissé par les genres « sérieux ». Les règles de bonne conduite en société ne vont pas de soi et tout ce qui doit être caché dans la vie (surtout les parties basses du corps et les besoins primaires) est prétexte à un gag dans la représentation : ainsi l'arrière-train, l'urine ou les déjections enclenchent des gags majeurs. Dans la scène inaugurale, le postérieur de Charlot attire l'attention au centre du plan. Le vagabond s'embroche sur l'épée de la statue du soldat indolent et tombe fesse contre son visage de marbre. Au restaurant, il époussette le derrière d'une femme qui a pris feu (certes par sa faute). L'enjeu scatologique est même au cœur de la séquence « Charlot éboueur » qui utilise le hors champ de toutes les directions de l'espace ouvert de la rue pour que le spectateur imagine lui-même l'idée autour de la grosseur des déjections d'un seul équidé, d'un troupeau et enfin d'un éléphant !

Les gestes du vagabond dans le prologue du film sont aussi des pieds de nez littéraires au discours pompeux dont l'efficacité (politique qui plus est) est tournée en dérision. Nul doute ici que Chaplin déplore le choix artistique des films « *100% parlant* », les « *talkies* » comme on disait à l'époque, avec tous les moyens à sa disposition : par des gags sonores (le chanteur lyrique dont on coupe le « sifflet » - un kazoo sur la bande son - pendant la soirée mondaine) mais aussi par une imagination de pure poésie visuelle avec ces « *bulles de savon* », reproches inaudibles (et dont peut-être la grossièreté salit celui qui les dit ?).

Le film revendique d'être une « *pantomime* » sans jamais faire entendre la voix de Chaplin/Charlot. Il ne s'agit pas de mimer une action mais plus généralement de fonder un art sur l'éloquence du corps et du regard. « *Les acteurs savent que l'objectif enregistre non des mots mais des pensées. Des pensées et des émotions. Ils ont appris l'alphabet du mouvement, la poésie du geste.*⁵ », dixit Chaplin en 1929.

La bande sonore des Lumières de la ville (film sans dialogue mais sonore)

Quoi que **Les Lumières de la ville** recourt encore à des intertitres parcimonieux pour rapporter les paroles prononcées, le cinéaste intègre pour la première fois les possibilités du cinéma sonore avec une musique omniprésente et quelques rares bruitages.

Plusieurs bruits donnés à imaginer parmi les plus cruciaux (les portes de voiture qui construisent le drame du film) jouent un rôle dramatique comme le cinéma muet a toujours su le faire. Ce sont des bruits vus mais pas entendus : des « bruits en creux⁶ » selon l'expression de Michel Chion.

Les bruits enregistrés sur la pellicule du film et que l'on entend sont soigneusement sélectionnés comme le piano que les deux hommes saouls tapent ou le bruit du pistolet pour se suicider qui les surprend. Il insiste aussi sur le sifflement dans la soirée mondaine qui provoque des quiproquos (un taxi pense être hélé) et attire une meute de chiens autour du héros. La sonnerie du gong du match de boxe règle à intervalles réguliers les débuts et les fins de *round* que Charlot abrège d'abord volontairement puis involontairement. Ces bruits enregistrés ne sont pas toujours comiques ; ils peuvent être également dramatiques, comme ceux des sirènes de police ou de pistolets lors du *suspens* autour de son arrestation.

⁵ Chaplin, 1929. Cité par MAGNY J (dir), **Charlie Chaplin**, Cahiers du cinéma Editions, 1987, p85.

⁶ Michel Chion, **Le son**, Paris, Nathan, 1998 [Cahiers du cinéma Editions/de l'étoile, 1985], p. 232.

La musique peut être aussi laissée à l'imagination comme celle du gramophone pour pouvoir accentuer l'univers sentimental de la jeune fille. A l'inverse, Chaplin utilise également quelques notes de *The Star-Spangled Banner* joué par un orchestre imaginaire pour contraindre les forces de police à cesser la course-poursuite et même l'officier à saluer le vagabond.

La musique la plus célèbre du film accompagne le personnage de la fleuriste, y compris quand elle est absente (lorsque Charlot va chercher la rose oubliée sur le banc près du fleuve), avec de nombreuses variations (les percussions et les castagnettes accentuent le *tempo* de la présentation de la boutique). Elle reprend une chanson populaire de 1914 intitulée **La Violetera**, la marchande de violettes qui invite les passants à acheter des boutons de fleurs pour les porter à la boutonnière.

Il faudrait aussi étudier l'usage des silences comme celui qui interrompt momentanément les violons lors de la scène finale.

La méprise visuelle⁷ et le double : faire voir le préjugé social

Le scénario des **Lumières de la ville** offre deux nouvelles rencontres à cet éternel errant sans toit, ni travail fixe : l'amour fou (littéralement au premier regard) d'une femme misérable (mais belle) et l'amitié versatile d'un millionnaire, instrument de sa survie au jour le jour. Charlot circule ainsi du modeste appartement au foyer chaleureux et fumant, avec le seul luxe d'un gramophone, au salon du millionnaire avec le piano, les tentures aux immenses fenêtres et surtout le sofa et même la chambre gigantesque, chaque pièce gardée par le serviteur zélé, à laquelle il n'a accès que lorsque les portes lui sont ouvertes.

Comment expliquer la méprise de cette jeune aveugle qui interpelle le vagabond avec « *sir* » - monsieur ? Le son de la porte de la voiture qui claque (inaudible sur la bande son du film, il faut donc y être attentif) ajoute cet accessoire au vagabond dans l'imaginaire de la marchande de fleurs de rue. Seul passant à lui accorder un regard et à lui toucher la main, il est loin de ressembler au jeune millionnaire, simple figurant, entré dans sa boutique au son d'une autre porte de voiture, que la jeune fille, devenue fleuriste, voit en chair et en os et surtout en costume. Le seul vrai riche du récit est alcoolique et amnésique ; celui-ci n'a rien d'un généreux bienfaiteur qui n'existe que dans l'esprit de la jeune fille aveugle que l'on peut voir parfois attendre à la fenêtre.

Charlot et le millionnaire offre un duo de moustachus, très proches parfois, qui s'embrassent et entrecroisent leurs gestes. Le majordome et autre serveur ou policier font immédiatement une distinction entre les deux hommes tandis que les séquences comiques ne cessent de les réunir. Cette ressemblance rappelle la source de référence dans laquelle puise l'orgueil du vagabond désargenté. En outre, les premiers films de Chaplin comptent nombre de personnages d'alcooliques riches et hautains, qu'il joue lui-même (**Charlot fait une cure** ou **Charlot rentre tard**). Cette fois-ci Charlot sauve la vie d'un soiffard bourgeois. Ivre, le millionnaire recherche la compagnie de son bienfaiteur mais sobre, il redevient un homme d'affaires implacable et insensible. Le serment « Tu es mon ami pour la vie » est une promesse sans cesse contredite. Il fonctionne donc moins comme un alter ego inversé, une brute menaçante mais toujours finalement bernée⁸, que comme un alter ego potentiel. Les retrouvailles du borsalino élégant et du simple chapeau melon, se font toujours aux seuls risques de Charlot : pied écabouillé, il manque de se noyer, de mourir au volant ou sous les coups d'une balle de pistolet et *in fine* le vagabond est jeté en prison bien qu'innocent. Les soi-disant bonnes manières aristocratiques auraient même pu coûter la vie à Charlot car le millionnaire veut se dévêtir avant de sauter à l'eau pour sauver un noyé ! La dernière phrase du millionnaire (*Qui est cet homme ?*) le jette en pâture à la police. L'ironie veut que ce soit le vagabond qui doit redonner goût à la vie au millionnaire [« *Demain, les oiseaux chanteront* » « *Courage ! Affrontez la vie !* » clame Charlot avec des gestes grandiloquents].

Ainsi, l'amour aveugle et l'amitié intermittente dépassent la différence de classe pour mieux dénoncer la constance des préjugés sociaux. Ils reviennent pourtant en boomerang avec la sobriété du millionnaire mais jouent aussi leur rôle dans le rire moqueur et les derniers tourments qu'infligent les vendeurs de

⁷ Voir la scène de la rencontre de **The Gold Rush** fondée sur la [méprise visuelle](#).

⁸ Lorsque Chaplin constitue sa propre troupe d'acteurs au début de l'aventure **Mutual**, il engage Eric Campbell, « **Goliath idéal pour le David qu'il était** » notamment pour **Charlot policeman**, **Charlot fait une cure** ou **Charlot s'évade**. La force et la massivité de l'un étayent l'agilité et la célérité de l'autre. Après le décès de Campbell dans un accident de voiture, le cinéaste aura quelquefois recours à Mack Swain ou à Henry Bergman dans un registre analogue.

journaux au vagabond ou même dans le rire finalement étranglé de la jeune femme, moins innocente et plus riche, qui détaille avec bienveillance et touche le vagabond. **Les Lumières de la ville** renouvelle le regard du spectateur sur le monde des apparences sans lui donner de *happy end* amical et en restant au bord du fil du *happy end* amoureux. Chaplin nous invite à la reconnaissance du vagabond.

En bref, l'instabilité sociale des états des personnages, du drame à l'espoir, de la misère à la richesse trouve un écho métaphorique dans la chorégraphie de la longue séquence de boxe où Charlot permute sa place avec celle de l'arbitre pour faire face à une situation dont les règles n'ont cessé de lui échapper : il fut embauché après avoir été jeté de son travail précédent et le partenaire avec qui il pensait s'entendre doit s'enfuir.

L'art et la manière du « tramp » : un rythme au cordeau (simuler la maladresse et l'ignorance)

L'expression populaire « être un Charlot » est fondamentalement un contre-sens de la *doxa*, incapable de distinguer les mauvaises comme les bonnes manières, soient leurs apparences et les valeurs qui les sous-tendent. Il faut bien sûr comprendre que n'est pas maladroit comme Chaplin qui veut !

Charlot possède effectivement un rythme particulier où excellent les talents du comédien tantôt à jouer la maladresse évidente (le temps nécessaire à descendre de la statue, la difficulté à traverser la piste de danse pour s'attabler au restaurant, la prise en bouche du cigare dédoublé, l'erreur stupide du bout de gras pris pour un savon) et tantôt à user d'une rapidité ou développer une chorégraphie antinomique dont la vitesse surprend, parfois à l'intérieur d'une longue séquence ou comme un trait final – quand il s'offre « *la cigarette du condamné* ».

La rapidité avec laquelle il prend l'argent des mains insiste sur ce réflexe vital, qu'il contredit ensuite pour mieux se dépouiller pour la jeune femme dans **Les Lumières de la ville**. A propos de ce statut de paria, de nombreux gags ont trait à la faim (comme la magie des courses à domicile !), que Chaplin a connu enfant, et qui est resté un motif récurrent de son cinéma. Face au majordome, dans son dos plutôt, la seconde fois est la bonne lorsque le mendiant récupère des fruits offerts dans la coupelle du salon ; la confusion spaghetti-serpentins ouvre un appétit qui semble sans limite avant que le millionnaire ne l'aide à y mettre fin.

La course-poursuite avec la police, dont Charlot se méfie instinctivement, est un classique du genre. Le cambriolage est un morceau d'anthologie. Charlot se méprend d'abord sur le pistolet présent dans la pièce (l'effet « guignol » fonctionne lorsque le public en sait plus que Charlot, que les vrais voleurs ont précédé dans la maison) ; ensuite, il ne réussira pas à se servir du second pistolet quand le hasard lui met dans les mains celui du policier, mais il échappe tout de même au gourdin des voleurs et développe une esquive à toute épreuve, après avoir éteint la lumière pour aveugler le policier avant qu'il ne parvienne à enfermer à clef toute une escouade et parte en saluant l'un des leurs, stationné dans sa voiture de fonction ; malgré tout, Charlot ne parviendra pas à passer entre toutes les jambes...

Une anti-« symphonie urbaine⁹ » (City Symphonie)

Le studio est le lieu de tournage favori de Charlie Chaplin qui peut parfaitement contrôler les décors et les figurants. La course poursuite esquivant le carambolage au petit matin (dans les rues de Los Angeles) est l'exception notoire à cette règle. **Les Lumières de la ville** compose une métropole indistincte, sans les monuments qui affichent Paris, Berlin, Nice ou Odessa dans ces films expérimentaux des années 1920 marqués par l'obsession du mouvement et de la vitesse « *Ces films s'attachent à décrire, de façon visuelle*

⁹ **Rien que les heures** (Alberto Cavalcanti, 1926, 24h de personnages des classes populaires à Paris avec cet intertitre : « *Toutes les villes seraient pareilles si leurs monuments ne les distinguaient pas* »), **Berlin, symphonie d'une grande ville** (Walter Ruttmann, 1927), **L'homme à la caméra** (Dziga Vertov URSS, 1929) et **A propos de Nice** (Jean Vigo, 1930). Le film allemand est le moins engagé : « *Il exalte le rythme de la métropole où les hommes ne sont qu'un phénomène de masse, tout comme les tramways et les automobiles qui envahissent les carrefours et les machines qui tournent à une vitesse folle.* »

Ackermann Kathrin, « Les symphonies urbaines dans le cinéma des années vingt », KUYON peter et PERLET Gérard (ss sir), **Paysages urbains de 1830 à nos jours**, Presses Universitaires de Bordeaux (PUB), 2004, En ligne. <https://books.openedition.org/pub/29198?lang=fr>.

« *Berlin ! Ville merveilleuse ! Et si on te choisissait, toi, à la place d'un acteur, pour être le protagoniste, le héros d'un film ? C'est alors que le titre s'imposa à mon esprit : Berlin, Berlin une symphonie, Berlin la symphonie de la grande ville* » Carl Mayer, « *Wie ich zur Idee des berlin-Films kam* », Berliner Zeitung [27 septembre 1927], d'après Jean-Paul Goergen [éd.], Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, s. 1., Freunde der deutschen Kinemathek, 1989, p. 115.

et sensorielle, l'activité d'une ville, lieu privilégié de rencontres et d'échanges. Les *City symphonies* radiographient sous tous leurs aspects (travail, repas, vie nocturne...), les activités des différents milieux sociaux d'une ville, en les inscrivant dans un laps de temps assez court (24 heures en général). Le montage des images, très rythmé, évoque une partition musicale.¹⁰ »

Les trois personnages principaux du film, chacun ayant un « type¹¹ » bien particulier, le millionnaire, la « jeune fille aveugle » marchande de fleurs et le vagabond, ne sont pas les seuls à suivre une chorégraphie millimétrée. Les passantes et passants continuels (les femmes en bibi et les hommes en costume respectable) stylisent l'indifférence du flot urbain au sort des deux pauvres hères et *in fine* à la déchéance du héros repartant de zéro après l'ellipse de la prison, sans canne et avec un accoutrement encore plus déchiré dont pend un tissu à l'endroit des fesses. Cette masse endimanchée s'est réunie autour du monument inaugural du film, censé apporter « paix et prospérité » - telle la devise occidentale des démocraties dans les années 1930, transformée en paroles convenues comme les chants de bonheur et les dialogues de certains films unanimistes et optimistes qui ont maintenu l'économie du cinéma à flot malgré le coût du parlant et la « grande dépression » suite au *krach*¹² de 1929 qui intervient en cours d'écriture du film.

Dans *Les Lumières de la ville* le frêle Charlot a quitté les champs (*Le Vagabond*, 1914) et les quartiers mal famés des faubourgs [*Easy street*, 1917 et *The Kid*, 1921] pour continuer son « pied de nez » au cœur des centres villes commerçants d'une agglomération luxueuse malgré la grande dépression. Son opposant n'est plus la brute épaisse qui possède la force physique mais le bourgeois. Si les lieux changent avec les tentations modernes des grandes vitrines, certains dangers constants se rappellent à lui : le costaud dont la stature se révèle au fur et à mesure et le policier en moto dont il évite d'instinct de croiser le regard, quitte à traverser une voiture de luxe de porte en porte pour retrouver le trottoir.

A l'antipode du devenir sophistiqué et outrageusement sexuel des comédies d'Ernst Lubitsch, la rue est le lieu par excellence du vagabond que ses pas ramènent auprès du rebord de la grille d'une propriété verdoyante, où il rencontra la jeune fille qui pouvait se servir de l'eau d'une petite fontaine d'angle pour ses fleurs ; la rue c'est aussi l'espace de la « reconnaissance finale » qui a lieu sans miroir, dans lequel se mire pourtant désormais la fleuriste, et sans l'aide d'une vitrine transparente à travers laquelle elle l'invite mais sans savoir pourquoi il reste en arrêt devant elle. Le vagabond a ramassé dans le caniveau un ersatz de fleur blanche (qui perd toutes ses pétales comme dans l'expression populaire où le langage des fleurs exprime un sentiment) ; il s'approche d'elle sur le trottoir, pas pour une pièce qu'elle devra lui déposer en main, mais pour accepter la fleur en tige qu'elle lui tend. Les mots qui se détachent sont simples, ne nécessitant pas même de phrases : - *Vous ? - Vous voyez maintenant ? - Oui, je vois.* » avec une larme et une main posée sur la poitrine du côté du cœur. Et deux gros plans de visage (rarissimes chez Chaplin qui ménage toujours cet effet chéri du muet qu'est le gros plan de visage) au *climax* de l'émotion qui achève le film.

Le mélodrame : la romance entre le rire et les larmes

Charlie Chaplin avait sous-titré *The Kid* (1921) « un film avec un sourire... et peut-être une larme. » S'il est difficile de prendre au sérieux les tentatives suicidaires du millionnaire excentrique, le pathétique de la situation amoureuse saute aux yeux : une aveugle orpheline, élevée par sa grand-mère et bientôt expulsée, s'éprend d'un inconnu qu'elle pense être un riche bienfaiteur. Pour autant, l'équilibre des deux émotions et des deux genres cinématographiques surprend à l'intérieur d'une même scène.

Lors du premier rendez-vous, le soupirant qui vient de lui baiser la main au bas d'un escalier, tombe sous les coups imprévus d'un pot de fleur négligemment poussé par un chat (et la jeune fille vérifie que ses

¹⁰ *Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, Bibliothèque du film, 2001, p. 29.

¹¹ La plupart du temps, Charlie Chaplin ne donne ni nom, ni même prénom à ses personnages et ce, jusqu'en 1940, où les noms des dictateurs fictifs du *Dictateur*, Hynkel et Napoloni sont transparents. Le « *barbier juif* », lui, prolonge la lignée du vagabond sans nom, le héros anonyme qu'il joue depuis 1914 et que le monde entier appelle Charlot, voir un charlot...

¹² « *Chaplin avait observé que le chômage touchait déjà des millions d'individus aux Etats-Unis en 1928. C'est pourquoi, plus d'un an avant le krach boursier, Chaplin avait transformé tous ses placements boursiers en or canadien. Il a, de cette façon, totalement anticipé la grande dépression et n'as pas été ruiné (...)* »
BARNIER Martin, « Chaplin et l'économie », *Les Lumières de la ville de Charlie Chaplin*, Réseau Canopé Editions, 2017, p68.

oiseaux sont toujours en cage) avant de tomber à nouveau de son perchoir (une barrique d'eau usagée en fait) d'amoureux-voyeur. Le coup de foudre de la rencontre finissait déjà par un saut d'eau au visage ! Chaplin refuse la linéarité d'une seule émotion, fût-elle celle d'un coup de foudre, encadré par une esquivé derrière un policier et un saut d'eau parfaitement jeté. Les larmes sont parcimonieuses. Elles soulignent la coexistence chez Chaplin de la farce burlesque et du mélodrame, dont la romance (avec l'image du foyer) porte la charge dans **Les Lumières de la ville**. Ces larmes brillent d'ailleurs dans les gros plans fins des visages des deux héros qui viennent de se retrouver. Dans le miroir inversé de leur rencontre fortuite (grâce à la police en quelque sorte), leur retrouvaille tout aussi hasardeuse commence aussi par un terrible rire franc de la jeune fille devant le vagabond tourmenté et ridiculisé.

Charlot est aussi un personnage pathétique. Peu prompt tout au long de la filmographie de ses courts métrages au statut de victime sacrificielle, d'ordinaire si preste à botter le derrière des policiers, de ses adversaires ou de toutes dames qui passeraient à porter de lui, dans **Les Lumières de la ville** il se dépouille de sa dernière pièce pour acheter le premier bouton de fleur lors de leur rencontre. Le vagabond est en outre devenu définitivement un clochard à la fin du film sans nœud papillon, la peau nue se devine sous sa chemise, après tous les risques qu'il a pris pour elle. A chaque fois qu'il hésite à conserver un peu d'argent par-devers soi, il se dépossède plus encore pour la jeune femme et lui offre même l'opération médicale qui lui rend la vue, sacrifice ultime qui dévoile le subterfuge qui risque de lui coûter son amour.