



Auteur

Juliette Goffart

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 ville (Charles Chaplin / Etats-Unis / 1931)

I - Le film-sommet d'une carrière exceptionnelle

Revenons pour commencer sur la carrière de Chaplin : comme le *little fellow* des *Lumières de la ville*, Chaplin passe de l'extrême pauvreté au plus haut degré de la richesse.

Né le 16/04/1889, il passe son enfance dans une misère extrême. Sa mère est souvent internée en hôpital psychiatrique, son père alcoolique meurt quand il a 12 ans. Il survit en travaillant pour une troupe d'enfants dansants, les Eight Lancashire Lads. Il devient acteur à partir de 13 ans et demi. À 19 ans, il intègre la célèbre troupe de Fred Karno et participe à des tournées internationales. Repéré par Mack Sennett, père du slapstick et fondateur du studio hollywoodien Keystone, il est engagé pour une série de films courts. S'engage alors **la spirale du succès et une véritable quête d'indépendance artistique**.

1914 : Installation à Los Angeles. Il joue dans 36 films pour la compagnie Keystone. Naissance progressive du personnage de Charlot : au départ, celui-ci a un haut de forme comme Max Linder. C'est un personnage moins humain et généreux, plus facétieux et cruel. Le court-métrage *Charlot se marie* (1915), où Charlot se fait passer pour un aristocrate auprès du père de sa fiancée, présente des similitudes de gags burlesques avec *Les Lumières de la ville* (admiration d'une statue, aspersion d'un majordome, personnage qui enfle les verres jusqu'à tituber dans un salon bourgeois) mais Charlot n'incarne pas ici un vagabond. C'est un simple jeune homme désargenté, amoureux, mais aussi avide et très taquin par instants.

Chaplin supporte mal que ses gags soient coupés au montage et désire vite mettre en scène ses films, ce qu'il fait dès son 13^{ème} film *Le Béguin de Charlot*, qu'il réalise. Survient presque immédiatement un succès phénoménal, en 1915 et 1916 où il tourne pour les compagnies Essanay puis Mutual. Ses films connaissent un **triomphe immense**, des foules entières l'accueillent dans chaque gare. Dès 1916, il touche 10 000 dollars par semaine pour ses films...

La quête d'indépendance se poursuit. En janvier 1918, il construit ses propres studios à Los Angeles. Il crée la **United Artists** avec Douglas Fairbanks, Mary Pickford et David Wark Griffith en 1919. Après avoir réalisé 8 films pour la compagnie First National (*Le Kid*, 1921) entre 1918 et 1923, avec un salaire annuel d'environ un million de dollars, il réalise 8 longs métrages, qu'il produit lui-même et fait distribuer par la *United Artists* (1923, *L'Opinion publique*, 1925, *La Ruée vers l'or*, 1928, *Le Cirque*). *Les Lumières de la ville* (1931) est le 4^{ème} long-métrage de Chaplin, réalisé dans **une période de liberté totale, avec des moyens presque illimités !**

II - Genèse, tournage des *Lumières de la ville*

Les Lumières de la ville, qui nécessita plus de trois ans de travail, est l'œuvre de Chaplin où s'illustre le mieux son perfectionnisme.

Un constant work in progress

La fabrication du film s'étend de 1928 à 1931, dont deux ans de tournage en 1929 et 1930.

Chaplin commence même à écrire *Les Lumières de la ville* en 1927 et finit de l'écrire... à la fin du tournage, en décembre 1930 ! Il n'hésite pas à interrompre le tournage pour réécrire des scènes entières. Au tournage, il monte immédiatement chaque scène, puis revient souvent au tournage de la même séquence pour des prises supplémentaires. Le tournage se fait sans contraintes horaires, varie d'un jour à l'autre. Il licencie aussi les acteurs qui ne lui conviennent finalement pas, notamment Henry Clive qui joue le millionnaire, qui refuse de se jeter à l'eau dans la scène de noyade. Il est alors remplacé par Harry Myers. De même, la séquence de première rencontre avec la jeune aveugle nécessite 300 prises de **janvier à avril 1929, mais Chaplin finit par renvoyer Virginia Cherrill lorsqu'elle demande à partir plus tôt pour aller chez le coiffeur !** Il fait des essais avec Georgia Hale mais ce n'est pas concluant. Seule Cherrill a ce regard aveugle (qui regarde sans voir) que le cinéaste recherche : il la fait donc revenir pour achever le tournage..

On peut aussi sensibiliser les élèves à la dimension impressionnante des **décors**. *Les Lumières de la ville* rivalise sur ce point avec les grands films des majors hollywoodiennes. Ce décor en forme de T construit par Charles D Hall arrive à créer l'illusion d'une ville complète, avec ses monuments, son parc, ses avenues et ses boutiques. Les immeubles semblent ainsi gigantesques, grâce à un trucage du chef décorateur : tout ce qui était plus haut que le deuxième étage était en fait en trompe-l'oeil, des maquettes accrochées en hauteur, des fausses façades, etc.

III - Chaplin et le son

En 1930, la plupart des cinéastes s'est mise au parlant - Hitchcock, Vidor, Sternberg, Ford... Le choix du muet de la part de Chaplin est donc un geste à contre-courant de son époque. Il souhaite en effet conserver « **une petite silhouette symbolique de la drôlerie** ». L'universalité comique de son personnage serait menacée par le recours à une langue spécifique. C'est d'ailleurs ce que manifeste le premier moment de parlant dans le cinéma de Chaplin, dans une chanson à la fin des *Temps modernes*, en 1936 : Charlot parle... mais en « gromelo » - un langage qui ne veut rien dire, dont le sens est donné par la **pantomime**.

À l'intérieur même du film, on trouve des éléments de satire du cinéma parlant.

La séquence inaugurale déploie ainsi une critique hilarante des *talkies* (films parlants) via des sons de kazoo : les personnages officiels, devant leurs micros, parlent avec une voix de canard !

Plus tard, le chant lyrique, ostentatoire et théâtral d'un chanteur à la soirée du millionnaire est tournée en dérision par la mélodie ronflante d'un trombone.

De nombreux gags naissent de personnages privés soudainement de paroles : le chanteur, mais aussi le collègue agent de nettoyage qui « passe un savon » à Charlot... en faisant des bulles de savon.

IV - Faire voir la misère : l'horizon des *Lumières de la ville*

Chaplin se distingue des autres grands artistes du burlesque par la **dimension politique et sociale de ses comédies**. Il est d'ailleurs mis sur liste noire par le sénateur MacCarthy, mis au ban d'Hollywood lors de la fameuse « chasse aux sorcières » (1950-1954), car on le soupçonne de sympathiser avec les communistes.

La séquence d'ouverture a valeur de programme. Elle permet d'étudier la critique du parlant, mais aussi d'y analyser le personnage du *little fellow*, le vagabond chaplinien - cette incarnation de la misère sur laquelle certains aimeraient fermer les yeux .

Le constant champ-contrechamp de la scène entre le vagabond sur le monument et le public qui lui demande de partir crée un passionnant **jeu de contrastes** : entre la raideur des représentants de l'Etat et la souplesse du corps burlesque du vagabond, entre la foule et la solitude du paria, entre la dimension officielle de l'inauguration et l'intimité du réveil du vagabond. La fin de la séquence demeure cruelle : le paria est littéralement chassé du cadre, rendu à l'invisibilité.

Le *little fellow* est donc une **figure de paria**. Il est aisé de **repérer avec les élèves les nombreux signes de son exclusion**. Il ressemble aux **hobos**, ces chômeurs chassés des grandes villes par la misère et qui circulent à travers les États-Unis pendant toute la Grande Dépression. Il est **l'homme de la rue**, un sans-abri : il s'endort sur un monument, rencontre l'aveugle dans la rue, puis y travaille comme agent de propreté, et retrouve encore la rue à la fin du film, à sa sortie de prison. Et il rencontre le millionnaire pour la première fois sur un quai, autre lieu public. Enfin, le majordome du millionnaire incarne parfaitement les préjugés sociaux de l'époque, lui qui le met à la porte dès la première occasion. Et le riche ne s'attache à lui qu'en état d'ébriété, autre signe du pouvoir des mêmes préjugés sociaux. **Dan James**, collaborateur au scénario du *Dictateur* propose une lecture marxiste du personnage du riche : c'est une **représentation parfaite du « cycle du capitalisme »** : généreux quand les profits sont élevés et cruel quand les bénéfices baissent. Le vagabond, lui, au contraire, est indifférent à tout profit : tout l'argent qu'il gagne est donné à la jeune aveugle pour qu'elle soit opérée.

Deux analyses à l'appui : comparaison entre la séquence de rencontre du *little fellow* et de la jeune aveugle (6 :23 - 09 :15) et la fin du film (01:18:31-fin)

Entre ces deux séquences, on remarque un changement de tonalité. La première est typique de la *comedy romance*, alternant la sentimentalité, le pathétique et le burlesque soudain. La fin du film supprime au contraire toute trace de burlesque. Jeu de rimes et d'échos avec l'ouverture du film, le *tramp* y est une figure brisée par la misère, qui ne réagit même plus aux taquineries des gamins des rues. Il pointe du doigt leur cruauté - un geste dont le destinataire pourrait être élargi à la société entière, insensible à son sort.

Dans les deux scènes se noue une **dialectique puissante entre le visible et l'invisible**. Charlot dès le début, n'est pas « vu ». Le panoramique entre la portière de voiture luxueuse, dont le vagabond s'échappe, et l'aveugle fait comprendre le quiproquo fondateur du film (ici, pas besoin du son de la portière qui claque, Chaplin fait confiance à l'image) : la jeune femme s'adresse au *little fellow* parce qu'elle croit qu'il est riche. De même, le vagabond jouit de cette situation où il voit sans être vu de l'aveugle, l'observant en cachette alors qu'elle croit qu'il est reparti en voiture.

À la fin du film, **le décor** joue un rôle fondamental : les effets de surcadres via les vitrines des boutiques dessinent une frontière entre la rue où erre le vagabond et le milieu aisé où évolue désormais l'ancienne aveugle devenue fleuriste. Une ironie tragique naît de la dialectique entre visible et invisible : la fleuriste se moque d'abord du *tramp* à son insu. Puis elle ne le « voit » pas, ne le reconnaît pas, alors que le vagabond reste sidéré, envahi par le bonheur de voir la jeune femme heureuse. « J'ai fait une touche », s'exclame-t-elle - le quiproquo n'est plus comique, mais cruel.

La reconnaissance s'opère seulement lorsque la fleuriste franchit le seuil de sa boutique et vient toucher la main du *little fellow* pour lui offrir une fleur. Elle dépasse symboliquement la frontière entre leurs milieux sociaux éloignés. **Le toucher s'oppose ici au voir, aux préjugés sociaux véhiculés par l'apparence.**

Le projet de Chaplin est ici mis en abyme : il invite le spectateur à dépasser son jugement pour rendre visible la misère et se laisser toucher par l'humanité du personnage du *tramp*. Ainsi *Les Lumières de la ville*, à partir d'une dialectique entre visible et invisible, cherche avant tout l'émotion.

V - Le burlesque

Le burlesque peut se définir comme un cinéma comique fondé essentiellement sur les accidents du corps. Il est relié à son origine au cinéma *slapstick* (« bâton claqueur ») des années 10-20, mettant en scène des chutes, des courses-poursuites, des bagarres et lancers de tartes à la crème... Voici quelques éléments caractéristiques du burlesque chaplinien tels que vous les retrouverez dans les séquences les plus comiques du film, en particulier la séquence inaugurale, celle de dancing, et celle de la boxe :

- La mise en scène provocatrice **du bas corporel**. Le haut et le bas, la tête et le derrière s'inversent ;
- **Jeux d'inversion** : entre l'enfant et l'adulte, le féminin et le masculin, le vivant et l'inanimé ;
- Echanges, confusion entre les objets (cigares et saucisses, serpentins et spaghettis, fromage et savon, crâne et gâteaux...);
- Des **gestes chorégraphiés** soigneusement - le gag devient une danse ;
- Effets de mécanique plaquée sur du vivant ;
- **Un art de la transfiguration poétique** grâce à l'imaginaire ;
- Le détournement provocateur des codes et règles de la vie en société ;
- Et bien sûr, **un véritable engagement social, politique** : à travers une image comique, le propos reste souvent grave et inquiétant.

Le gag est répété méticuleusement par Chaplin et prend parfois plusieurs mois. Il est d'ailleurs parfois le fruit d'une réécriture de court-métrages précédents. La séquence magistrale de boxe prend ainsi appui sur le court-métrage *Le Combat de boxe* (1910). Il obéit aussi à une construction rigoureuse, en **trois temps**.

VI - La musique

Si le cinéma muet de Chaplin critique le parlant, il n'en est pas moins sonore. Chaplin va jusqu'à créer la musique lui-même, en sifflotant les airs à son arrangeur Arthur Johnston qui écrit les partitions. Puis Alfred Newman les fait jouer à son orchestre. La partition du film regroupe plus de trente thèmes musicaux, notamment la Chanson populaire de José Padilla, *La Violetera*, qui accompagne chaque apparition de la jeune aveugle. Les gags comiques sont accompagnés par plusieurs thèmes rapides pour cordes, saccadés comme l'accélération de l'action au service du gag.

Le *mickeymousing* (son imitant l'action comme dans un cartoon) apparaît aussi à plusieurs endroits, en particulier lors de la séquence de sauvetage du millionnaire au bord de l'eau. Malgré cet emploi comique, la musique offre le plus souvent un contrepoint à l'action, soulignant l'émotion de la scène, comme à la fin du film, où un thème lyrique des cordes accompagne la reconnaissance tant attendue entre les deux protagonistes.

En ouverture, n'hésitez pas à projeter l'excellent *The Party* de **Blake Edwards**, dont la plupart des gags sont muets et burlesques à souhait. Le cinéma d'**Aki Kaurismäki** s'inscrit aussi explicitement dans l'héritage de Chaplin (son dernier film, le très beau *Les Feuilles mortes* sorti en octobre 2023, le cite explicitement). Ses héros, marginaux ou victimes de la précarité, se réfugient dans la rêverie, l'amour et la musique, au cœur de décors décrépits où la dureté d'un monde postmoderne et capitaliste ne cesse de se rappeler.

*Pour approfondir, je signale le précieux essai de **Guillaume Debrulle** sur **Les Lumières de la ville** aux éditions **Atlande**, une source essentielle pour étudier le film en profondeur. Signalons aussi l'ouvrage très précis sur le même film par Martin Barnier aux éditions Sceren-CRDP.*