1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

84 | 2018

Varia

Guillaume Debrulle, *Charlie Chaplin*. Les Lumières de la ville ; Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Analyse d'une œuvre : les Lumières de la ville (City Lights) Charlie Chaplin, 1931*

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6255>

DOI : 10.4000/1895.6255

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 225-229

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Guillaume Debrulle, *Charlie Chaplin*. Les Lumières de la ville ; Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Analyse d'une œuvre : les Lumières de la ville (City Lights) Charlie Chaplin, 1931* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6255> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6255>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

© AFRHC

Guillaume Debrulle, *Charlie Chaplin. Les Lumières de la ville* ; Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Analyse d'une œuvre : les Lumières de la ville (City Lights) Charlie Chaplin, 1931*

François Albera

RÉFÉRENCE

Guillaume Debrulle, *Charlie Chaplin. Les Lumières de la ville*, Neuilly, Atlante, « Clefs Bac Cinéma », 2018, 187 p.

Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Analyse d'une œuvre : les Lumières de la ville (City Lights) Charlie Chaplin, 1931*, Paris, Vrin, 2017, 146 p.

- 1 L'inscription de *City Lights* de Chaplin au programme du baccalauréat de Cinéma-audiovisuel suscite deux ouvrages à destination des lycéens ou de leurs enseignants. On ne peut que s'en réjouir, comme de voir ce film, un film de Charlie Chaplin, inscrit à une épreuve qui existe depuis 1989 et l'avait jusqu'ici ignoré. Le remaniement de ce qui est statutairement le « premier grade universitaire » maintiendra-t-il cette épreuve l'an prochain ? Il serait paradoxal que la seule initiation au cinéma, son langage et son histoire, soit supprimée pour les étudiants souhaitant s'inscrire dans un département universitaire voué à cette discipline.
- 2 Ces deux livres renouvellent-ils l'approche de ce film déjà beaucoup commenté, analysé, étudié par le passé ? C'est ce qu'il faut évaluer. En langue française, depuis le livre de Francis Bordat, *Chaplin cinéaste* (dans la feue collection « 7^e art » des éditions du Cerf : qui va rééditer ce texte ?), il ne semble pas qu'il y ait eu beaucoup de travaux

décisifs sur Chaplin. On a plutôt exploité le « mythe » Charlot qu'a encore appesanti l'ouverture d'un Musée Chaplin à Vevey sous l'égide du Musée Grévin.

- 3 On se lance donc avec curiosité dans la lecture de ces deux livres qui sont assez différents dans leurs compositions et leurs visées. Guillaume Debrulle s'est efforcé d'être exhaustif et son livre est didactique au bon sens du mot. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto ont plutôt pris le parti de soutenir une thèse sans s'embarrasser, fût-ce d'une bibliographie...
- 4 Commençons par ce dernier qui – c'est à noter – ne fait aucune référence à Bordat contrairement à Debrulle qui lui dédie son texte. Le livre de la collection « Philosophie et cinéma » se lit avec intérêt tant il conjugue avec aisance érudition et analyse de film. Il n'allait pas de soi, s'agissant d'un des personnages (auteur, acteur, metteur en scène, producteur, compositeur, homme public) les plus commentés de l'histoire du cinéma, débordant d'ailleurs largement cette dernière, s'agissant en outre d'un ouvrage à vocation pédagogique, que l'on ne s'y ennuie pas au gré de retrouvailles plutôt que de découvertes. Or les deux auteurs, formant désormais un couple bien rodé dont on devine quelque peu la part qu'ils ont pris chacun à l'ouvrage divisé en deux parties, renouvellent bel et bien le sujet qu'ils se sont donné. Certes il y a une « grille » Leveratto et un « modèle » Jullier d'analyse de film, mais il faut reconnaître que le personnage Charles Spencer Chaplin et ses différentes déclinaisons (Charlie, The Tramp, Charlot, le petit homme, le vagabond, etc.) semble fait sur « mesure » pour vérifier l'approche sociologique de *la Mesure de l'art*.
- 5 En stigmatisant d'entrée l'étroitesse de la notion d'auteur telle que mise en place par « la Nouvelle Vague française » (il vaudrait mieux dire les rédacteurs des *Cahiers du cinéma*) – qui occulte la chaîne de savoir-faire de tous les collaborateurs du film – le livre montre que Chaplin est en somme le modèle, dès les années 1920, de cette figure construite. Or le travail d'équipe, dit-on d'entrée, fait bénéficier le film d'une « efficacité esthétique particulière » due au décor, au scénario, à la bande sonore et à l'accompagnement musical (domaine auquel était alors étranger Chaplin). On ne saurait en rester à la seule prestation de l'acteur et à son talent personnel. L'accueil intellectuel de *City Light* conduisant à l'émergence de cette idéologie de l'auteur cinématographique est repéré dans une source inattendue, un discours de distribution des prix au Collège Saint-Simon par M. Patri, professeur de philosophie. (qui permet de faire observer au passage que le discours de Sartre dans son lycée, qui passait pour une innovation, entrainait, somme toute, dans un certain habitus du prof. de philo dans les années 1930). Patri voit dans *City Light* la réalisation parfaite de la « définition de la beauté donnée par Kant », une « pure distraction esthétique » due au respect par le metteur en scène, Chaplin, de l'essence artistique du cinéma. « C'est de son génie personnel, du style particulier qu'il impose au rythme et à la distribution des images que dépend la qualité artistique du film » (publié dans *l'Instantané journal mensuel de tout amateur photographe*, octobre 1931) (p. 17).
- 6 L'inscription de l'œuvre chaplinienne dans la tradition du *mélodrame* qui occupe toute la première partie, et fournit également sa conclusion, structure le livre. C'est avec cette question du mélodrame que l'approche auteuriste trouve sa butée, qu'elle apparaît comme un obstacle. De même que la figure – plus ou moins corrélative – de l'artiste rebelle – souvent dépeinte par la critique intellectuelle de gauche (Sadoul par exemple). Si « l'auteur » laisse dans l'ombre la « chaîne de savoir-faire » dont bénéficie le film, celle du franc-tireur en lutte contre le système commercial hollywoodien

« laisse de côté tout ce qui témoigne du souci de Chaplin de satisfaire aux exigences du public et de s'adapter aux nouvelles conditions de fonctionnement du marché cinématographique imposé par le film parlant » (p. 19).

- 7 La stratégie chaplinienne change, en effet avec l'accession de l'acteur-cinéaste au statut de producteur : il fait fond désormais sur une sentimentalité tараudée contradictoirement par le comique et le tragique. C'est là ce qui fait son génie et sa supériorité, selon Deleuze : cette « capacité à mettre en scène des situations inséparablement comiques et tragiques », démonstration claire de « la réussite mélodramatique » de *City Lights* pour les auteurs (pp. 88-89), dans la mesure où le spectateur sympathise, tout en riant, avec la souffrance du personnage. Le rire que suscite le film est donc l'expression d'une proximité avec ce personnage et non d'une distance intellectuelle. Cette conviction amène les auteurs à pointer les limites de l'approche brechtienne (sinon celle de Brecht qui évoque les deux registres auxquels se tient Chaplin tout en jugeant « l'humain » auquel il sacrifie de l'ordre du « vulgaire » et son attitude de « sans scrupule » [p. 84]) fondée sur la distanciation (vise-t-on Roland Barthes ? ce n'est pas dit), comme celle de Raymond Borde qui reconnaît bien une dualité chez Chaplin, « à la fois larmoyant et non-conformiste », mais privilégie l'humour libérateur contre le masochisme (p. 144). En effet en donnant la préférence à l'une ou l'autre de ces faces (André Suarès avait dénoncé « le cœur ignoble de Charlot »), on « déprécie l'émotion que suscite pour le spectateur sa reconnaissance du sens de ce rire ». C'est réduire le spectacle cinématographique « à la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur » et ne pas reconnaître le lieu commun qui résulte de leur rencontre, « cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet » (Jacques Rancière). C'est donc à l'aune de « l'action du spectateur » que s'énonce le jugement de qualité adressé au film : ses larmes sont légitimes comme le rire, et les unes et l'autre « se neutralisent réciproquement pour faire place à un sentiment tout nouveau », l'humour, cette forme sublime du comique (selon les mots du professeur de philo de 1931).
- 8 On a volontairement poursuivi le raisonnement attaché à cette place du spectateur en reliant la Première partie à la conclusion et en sautant provisoirement la Deuxième partie dévolue à la mise en scène. Celle-ci est d'un ton un peu différent. Il est posé dès le départ que chez Chaplin il n'y a pas d'immersion du spectateur, chacun reste à sa place, lui sur les tréteaux et nous sur les chaises. C'est l'« art de faire confiance au public, à ses capacités de projection et d'empathie » qui innerve la mise en scène. Celle-ci – en tant que construction spatiale, axe de prise de vue, entrée et sortie de champ, directionnalité – est formalisée à partir de cinq figures représentée par des lettres : I, V, Y, X et λ (lambda) et son « économie » voire son « minimalisme » rapportés à une matrice, le théâtre de vaudeville. La structure narrative et dramatique (son rythme ternaire : S – A – S') et le découpage du film en unités révèlent une symétrie conforme aux manuels de scénario du cinéma hollywoodien, come l'usage des intertitres. N'était cette économie dans les mouvements, ce refus des « chichis », le cinéma de Chaplin est vu comme « transparent », soucieux des codes en vigueur, ne cherchant pas à « casser les codes narratifs » (p. 97). La comparaison entre trois combats de boxe dans *The Knockout* (Keystone, 1914), *The Champion* (Essanay, 1915) et celle de *City Light* achève cette partie et conclut en disant que « Chaplin a épuré sa mise en scène au fil de ces

quinze ans, en fondant les choix de cadrage et de montage sur la stricte nécessité narrative » (p. 138).

- 9 Cette dernière appréciation permet de se demander si, remis en cause dans la Première partie, l'auteur Chaplin ne se voit pas restauré dans la Deuxième. Comment repérer, en effet, dans les analyses de films, les contributions dont bénéficie le film outre la performance d'acteur et les choix de mise en scène de Chaplin ? Disparaissent-elles dans le produit final que dès lors on continue d'identifier avec Chaplin ? Les choix de cadrage, du montage alterné et le reste, dans un film *Keystone* (Mack Sennett) puis *Essanay* doivent-ils être imputés au seul Chaplin comme ils peuvent l'être dans *City Lights* quinze ans plus tard ou à l'imposition de protocoles différents d'une époque à l'autre et peut-être d'un studio à l'autre ? Sur ces points c'est l'autre livre sur *City Lights* qui fournit des réponses parlant de « la ``bande'' à Chaplin » mais aussi de son « obsession du contrôle » (Debrulle, pp. 28-31).
- 10 On convient dans les deux parties du livre d'une rupture dans la filmographie chaplinienne, sans doute pas située au moment de *City Lights* mais lors du passage au long métrage (avec *The Kid* Robert Desnos exprime son dépit). Ce qui troublerait les critiques attachés aux premiers films burlesques de Chaplin (comme les surréalistes) et qui ferait renâcler devant ses films plus narratifs, ce serait « l'efficacité dramatique du récit conçu pour arracher des larmes au spectateur en utilisant tous les moyens [...] permettant de faire sympathiser avec les personnages ». C'est le refus du mélodrame et de la narration fluide qu'adopte alors Chaplin. Mais si on ne peut que souscrire à cette reconnaissance de l'importance du modèle mélodramatique dans le cinéma de la fin des années 1910 et des années 1920 – y compris pour des metteurs en scène « d'avant-garde » comme Gance, Epstein, Dulac – on peut aussi comprendre la position des surréalistes (et pas eux seuls) autrement que comme une volonté de distinction. Une citation d'Henri Michaux exprime fort bien cela : « [Charlot] bafoue toutes les autorités, il ne travaille pas ; s'il travaille, il brise tout, il trompe son patron, il n'a pas de respect pour la femme d'autrui, il est chapeau à l'occasion, il est une non-valeur sociale ». Comment s'articule dans ce cas-là « l'action du spectateur » ou plutôt de quel spectateur parlons-nous !
- 11 Le livre de Guillaume Debrulle, s'il ne répond pas aux questions que peuvent poser Jullier-Leveratto, fournit une documentation plus ample que la leur, en particulier touchant à la genèse du film, aux variantes, aux essais et aux changements : la perspective est, en partie, celle d'une génétique textuelle, en partie aussi une inscription du film dans les genres (le mélodrame, justement) et une analyse des conditions de production (financières, techniques). Ce livre est, on l'a dit, assez différent, ne serait-ce parce qu'il se conforme à un schéma qui est celui de toutes les monographies de films dans cette maison d'édition et qui se distribue ainsi : des *repères* (la carrière de Chaplin depuis le music-hall anglais, les conditions de travail, la genèse du film depuis 1928) ; des *problématiques* (« rire et larmes mêlés », slapstick, gag, la poétique du contraste, un cinéma du corps – la pantomime, la conquête de la vision, le son), enfin des *outils* qui s'adressent directement aux lycéens (épreuve écrite et épreuve orale, chacune avec des conseils méthodologiques et un exemple, un séquenceur, une filmographie, des ressources, un glossaire et des photogrammes).
- 12 Les recoupements avec Jullier-Leveratto permettent d'opposer ce que ceux-ci soutenaient d'une conformité du scénario aux préceptes des manuels hollywoodiens à l'affirmation étayée sur la documentation selon laquelle « le scénario s'invente au

tournage », que les scènes sont improvisées et que « cette manière de travailler extrêmement coûteuse est sans équivalent à Hollywood à la fin des années 1920 », car elle « contredit tout bon sens économique » (p. 31). Debrulle recourt à tout un ensemble de données complémentaires au film tel qu'on peut le voir, à commencer par le matériel des répétitions filmées, les rushes qu'avait révélés Kewin Brownlow dans les années 1970 (*Chaplin Unknown*) et qui ont amené à reconsidérer tout ce qu'on savait de la manière de travailler de Chaplin. David Robinson comme Francis Bordat durent en tenir compte. D'autre part les archives disponibles permettent d'étudier la pré-production (1928) et tout le processus de production jusqu'à la sortie en 1931.

- 13 Dans la partie « Problématiques » toute la discussion sur le passage de Chaplin de la « farce comedy » au mélodrame (le sous-titre du film est « A comedy romance in pantomime ») fait remonter ce recours aux larmes et plus seulement au rire à *The New Janitor* (*Charlot concierge*, 1914) où il s'esquisse jusqu'à son épanouissement dans *The Kid* (1921), ce qui inscrit la « mélodramatisation » de son cinéma dans une durée assez longue puisque *Charlot concierge* est produit chez Mack Sennett.
- 14 La partie la plus originale de l'ouvrage est celle qui réfléchit, à tous les sens du terme, la question de la vision qui est évidemment un thème central du film (la jeune femme aveugle) mais que l'auteur repère dans l'ensemble des personnages, des actions et des situations, qualifiant le film de « comédie des illusions ». On pourrait même élargir cette thématique – avec ses effets sur le découpage, le montage et le cadrage des films – à une bonne partie de l'œuvre de Chaplin (une scène de *The Gold Rush* fondée sur la méprise visuelle est restée fameuse et s'est révélée d'autant plus centrale avec la comparaison menée par Bordat entre la version originale du film et son remaniement par l'auteur après la Deuxième Guerre). Ce thème se prolonge dans le rapport au spectateur puisqu'il s'agit, pour Debrulle, d'« ouvrir les yeux du spectateur » : donner à voir la misère, dénoncer le préjugé social, renouveler notre regard sur le monde sensible. La différence entre ces deux ouvrages éclate ici car la thèse de Jullier-Leveratto, on l'a vu, est celle d'un spectateur actif et non d'une construction textuelle « donnant à voir » et à comprendre en ménageant une place au spectateur. Pour eux, c'est au spectateur, en somme, d'ouvrir les yeux, on ne saurait les lui ouvrir...
- 15 NB. Regrettons que les éditions Vrin ne se donnent pas les moyens d'un relecteur ou d'une relectrice qui eût évité de nous faire lire « monture » au lieu de « mouture » (p. 50), « Claude » Prévost au lieu de « Jean » (p. 90), eût pu rechercher les références françaises des citations d'auteurs qui ont été traduits (Brecht) et parfois ont écrit en français (Jaubert), voire d'offrir une bibliographie en fin d'ouvrage.