

R E T R O S P E C T I V E

Les lumières de la ville

Petite image de Charlot, génie familier, unique à travers tant d'avatars (fut-ce là le secret de votre durable jeunesse?), on vous en vent parfois de revenir sur l'écran, comme pour imposer à nouveau votre silhouette et aviver notre souvenir. Rien qu'un moment, moment d'inquiétude : les affiches qui vous annoncent ne vous valent peut-être rien; prétendraient-elles vous enrichir en nous, en nous qui avons tant vu votre visage, et en de si diverses modifications? Et cette peur de moins vous aimer, ou pas davantage, qui nous saisissait en allant voir les *Lumières de la Ville*, nous ne la dirions pas ici, si vous ne l'aviez un peu justifiée.

Mais voici déjà que de ces quelques lignes, il nous faudrait nous excuser. Non de ce mode un peu lyrique, non de ce ton tentant (et naïf?) d'hommage et de reproche affectueux, mais, plus largement, de si peu de liberté d'esprit. La croissance de Charlot nous est pénible, ainsi que le changement de ce visage figé par nos regards d'enfants, qui, avant Molière, sinon plus que lui, nous apprit ce qu'est le comique et sans doute aussi le cinéma. Notre jeunesse postule la sienne et le seul bénéfice de cette gêne pour le critique est de lui interdire d'isoler une des perles du chapelet, de trop considérer ces *Lumières* en elles-mêmes, d'ouvrir ainsi une voie facile à l'essayiste. Car l'œuvre de Chaplin enjoint moins de tailler que de recoudre; on y a vu la permanence d'une même manifestation, et il était satisfaisant pour l'esprit de montrer comment elle s'épanouissait curieusement en son contraire, dans les appétits de jouissance brutale d'un Don Juan cynique et élégant; ainsi éclatait l'évidence de l'absurdité suprême, de la dérisoire injustice : c'était Charlot qui, dans la chemise de Monsieur Verdoux, posait sa tête sous le couperet de

l'invisible guillotine. Verdoux, ce masque de Charlot, nous disait-on; mais sous le masque, nous ne pouvions nous empêcher de deviner quelques rides.

Vieillesse sans doute, plutôt que continuité. Trop pressés étions-nous de croire que Charlot avait, selon la belle formule, « gardé le don divin de rester enfant ». Ce soupçon de moins de fraîcheur trouble la fête. Monsieur Verdoux n'est peut-être pas une simple défroque habilement tissée, et s'il était vrai qu'il parle (et agit) par antiphrase, combien significatif resterait l'emploi de cette antiphrase, et combien le moyen d'expression révélerait de l'expression même. Le comique de Charlot, c'était cette lutte contre la méchanceté des choses, cet effarement devant le peu de poésie des êtres; sa noblesse, outre mille petites joies furtives qui lui composaient un bonheur, c'était ce dégoût instinctif du torse bombé et du gros ventre, gonflés par les bank-notes et la confiance en soi. A l'une comme à l'autre, Monsieur Verdoux est infidèle, mais quinze ans auparavant, Charlot préméditait déjà cette infidélité. 1931, c'est l'année des *Lumières de la ville*, c'est aussi l'époque où Chaplin, au hasard d'une rencontre, quelque part dans le Pacifique, se plaignait à Cocteau (relaté par ce dernier; je cite de mémoire) : « Mon esthétique, c'est celle du coup de pied au derrière et je commence à le sentir ». Non qu'il voulût déjà troquer les souliers de chiffons de la *Ruée vers l'or* contre les escarpins vernis du Barbe-Bleue moderne; les *Lumières de la Ville*, les *Temps modernes*, le *Dictateur*, conservent l'uniforme du déclassé. Mais si Charlot ne renouvelle pas encore sa garde-robe, ce n'est pas trop s'avancer que de dire qu'il amende un peu son esthétique.

Nous ne verrons plus Edna Purviance,

qui symbolisait l'échec d'une dérisoire quête d'amour. Et, au risque de paraître prendre à notre compte, plutôt qu'à celui de Chaplin, la responsabilité de tant de conscience cruaute, nous l'avouerons sans détours, le choix d'une bouquetière aveugle nous paraît éclairant. Nous connaissons la sympathie de Charlot pour les déshérités, pour les chiens errants et les poulbots de Brooklyn ou de Kansas City, nous savions que ce sentimental n'est jamais plus fleur-bleue que devant une jeune émigrante en haillons; mais jamais encore nous ne l'avions vu avec une partenaire dont l'infirmité lui conférât, à lui le loqueteux, tout le prestige du prince charmant des songes. La rencontre avec la fleuriste, très joliment traitée, est suffisamment expressive. Dans le regard du vagabond, devant la main tâtonnante de la jeune aveugle, il y a sans doute, au moins autant que de pitié, d'assurance retrouvée. Silencieux, et par ce silence même, Charlot s'en remet à la Providence, c'est-à-dire deux claquements de portière d'automobile qui le classent d'emblée parmi les puissants, ceux qui allument et éteignent les lumières de la ville. Pour que de cette illusion première naisse un vrai roman d'amour, il fallait la complicité de la richesse, d'un capitaliste « enclin à la partouze » dont la complaisance tout éthylique sert efficacement les desseins de Charlot. De tels bonheurs providentiels n'étaient pas rares dans les premières œuvres de Chaplin, mais c'est la première fois de sa carrière que nous voyons Charlot « exploiter à fond » sa chance; c'est la première fois qu'il se développe dans cette situation en dehors de tout souci d'effet comique; qu'il est amoureux jusqu'au sacrifice, mais aussi jusqu'à l'âpreté, car l'amour le plus pur est aussi le plus âpre. Mais, pour une poignée de dollars, les yeux de la bouquetière se dessillent; ce long chemin vers l'amour, Charlot ne pouvait le poursuivre plus long-

temps; cette fois encore, il reprendra seul la grand'route au bout de laquelle l'attend le mot « Fin »; il lui faudra attendre *Les Temps modernes* et Paulette Goddard. Et dans notre musée d'images, nous conserverons soigneusement ce dernier regard de Charlot, ce regard de joie et de tristesse, ce regard où brille une ancienne espérance.

Voici que cet article s'achève, et nous n'avons guère parlé du film. Pourquoi, sinon que de film, il n'y a, dans les *Lumières de la Ville*, à proprement parler pas. De même qu'il serait vain d'examiner le style dans une œuvre où la technique est réduite au minimum, où l'habileté propre du metteur en scène sert avec une discrétion exemplaire l'art du monteur de gags, de même il serait superflu de chercher l'unité d'un développement cinématographique coordonné. Le seul « film » de Chaplin, avant *Monsieur Verdoux*, serait peut-être la *Ruée vers l'or*, à considérer sans grande exigence cette notion de « film ». Le titre des « Lumières », et les premières mesures, si l'on peut dire, accordées à la vie nocturne de la rue, ne veulent que signifier une tonalité générale, et comme le signe sous lequel se place la suite des images. Charlot ne vit pas une histoire, mais se développe dans telle ou telle situation en vue d'en tirer le maximum d'effets comiques. Les coupures brusques entre chaque séquence, et les transitions par annonces verbales ne sont qu'apparentes maladresses. L'inauguration de la statue, le suicide manqué, le combat de boxe, tous ces petits courts métrages qui se suffisent à eux-mêmes, ont pour seule justification une ingénieuse construction musicale par rappel de trois rythmes en alternance. Mais ici nous sentons la vanité de toute critique et seule vaut, outre notre plaisir, la leçon d'un art humble et franc qui nous invite à ne pas trop surcharger la pellicule de nos propres arrière-pensées.

SERGE LANCEL.