

**Collège au Cinéma**  
*Modern Times* de Charlie Chaplin (1936)

**Extrait de textes d'accompagnement de la présentation**

**Paroles de la Chanson chantée par Charlot sur l'air de *Je cherche après Titine***

Se bella ciu satore  
Je notre so cafore  
Je notre si cavore  
Je la tu, la ti, la tua

La spinash o la busho  
Cigaretto porta bello  
Ce rakish spagaletto  
Si la tu, la ti, la tua

Senora Pilasina  
Voulez vous le taximeter  
Le zionta sous la sita  
Tu la tu, la tu, la wa

Se montya si la moora  
La sontya so gravora  
La zontya comme sora  
Je la poose a ti la tua

Je notre so la mina  
Je notre so cosina  
Je le se tro savita  
Je la tuss a vi la tua

Se motra so la sonta  
Chi vossa la travonta  
Les zosha si katonta  
Tra la la la, la la la ...

**Propos de Chaplin :**

**Contre la voix**

« Les “talkies” ? Vous pouvez dire que je les déteste !... Ils viennent gâcher l'art le plus ancien du monde, l'art de la pantomime. Ils anéantissent la grande beauté du silence. » « Les émotions extrêmes de l'âme sont muettes, animales, grotesques ou d'une indicible beauté. » « Dans mes films je ne parle jamais. Je ne crois pas que la voix puisse ajouter à l'une de mes comédies. Au contraire, elle détruirait l'illusion que je veux créer, celle d'une petite silhouette symbolique de la drôlerie, un faites-passer muscade, non un personnage réel mais une idée humoristique, une abstraction comique. Si mes comédies muettes procurent encore un divertissement d'un soir au public, je serai parfaitement satisfait... »

Charlie Chaplin

### Sur la création de son personnage de vagabond, en 1914

« Je me dis que j'allais mettre un pantalon trop large, de grosses chaussures et agrémenter le tout d'une canne et d'un melon. Je voudrais que tout fût en contradiction : le pantalon exagérément large, l'habit étroit, le chapeau trop petit et les chaussures énormes. Je me demandais si je devais avoir l'air jeune ou vieux, mais me souvenant que Sennett m'avait cru plus âgé, je m'ajoutai une petite moustache qui, me semblait-il, me donnerait quelques années de plus sans dissimuler mon expression. »

(*My Autobiography*, Ch. Chaplin.)

### Propos concernant la vision des deux personnages de *Modern times*

« Les deux seuls esprits vivants dans un monde d'automates. Ils vivent vraiment. Tous deux ont un esprit éternellement jeune et sont absolument immoraux. Vivants parce que nous sommes des enfants sans aucun sens des responsabilités, alors que le reste de l'humanité croule sous le devoir. Nos esprits sont libres.

Il n'y a aucune ambiguïté dans leur relation – vraiment deux compagnons de jeux associés dans le délit, camarades, bébés dans les bois.

Nous mendions, empruntons, volons pour vivre. Deux esprits joyeux vivant leurs désirs. »

(*My Autobiography*, Ch. Chaplin.)

### L'espace chaplinesque

Extrait tiré de l'article de Joël Magny dans *Chaplin aujourd'hui* :

Le plan, en particulier dans ses premiers films, se confond avec la « scène ». Il débute sur la présence ou l'arrivée de Charlot et s'achève par sa sortie du champ. [...] Transposé en termes d'espaces, l'égoïsme définit la mise en scène de Chaplin. On lui prête cette phrase : « *Je suis hors de l'ordinaire, je n'ai pas besoin de prises de vues extraordinaires.* » [...] A la mobilité constante du corps de Charlot, répond la fixité, voire la lourdeur du cadre cinématographique [...] d'où la lutte constante entre la nécessité de faire éclater le cadre et la façon dont celui-ci l'enferme à nouveau à chaque changement de plan. D'où aussi et surtout le refus de la limite, remarquablement symbolisé par le finale du *Pilgrim*. [...] L'espace n'est pas le lieu dans lequel se situe Charlot, il est le prolongement et l'émanation de son corps et de son esprit.

### Le burlesque

Extrait tiré de *L'Image-mouvement* de Gilles Deleuze :

« Or, s'il y a un genre qui semble exclusivement voué à la petite forme, au point de l'avoir créée, et d'avoir servi de condition à la comédie de mœurs, c'est le burlesque. C'est là que la forme AS trouve le plein développement de sa formule : une très petite différence dans l'action, ou entre deux actions, qui va faire valoir une distance infinie entre deux situations, et qui n'existe que pour faire valoir cette distance. [...] Si l'on cherche à définir l'originalité de Chaplin, ce qui lui a donné une place incomparable dans le burlesque, il faut donc chercher ailleurs. C'est que Chaplin a su choisir les gestes proches et les situations correspondantes éloignées, de manière à faire naître sous leur rapport une émotion particulièrement intense en même temps qu'un rire, et à redoubler le rire avec cette émotion. Si une petite différence dans l'action induit et fait alterner des situations très distantes ou opposables, S' et S'', l'une des deux situations sera « réellement » touchante, terrible, tragique (et non pas seulement par une illusion d'optique comme chez Harold Lloyd). [...] C'est parce que Chaplin sait inventer la différence minimale entre deux actions bien

choisies qu'il sait aussi créer la distance maximale entre les situations correspondantes, l'une atteignant à l'émotion, l'autre accédant au comique pur. »

### Le corps burlesque

Extrait tiré de *L'homme ordinaire du cinéma* de Jean-Louis Schefer.

«Le corps burlesque est mobile, malléable, transfusable comme le milieu réel de toutes les aventures du film. Et dans de si pauvres scénarios, le corps est le premier lieu et le premier objet de l'action – c'est même pourquoi celle-ci n'est pas dramatique. L'action dramatique a pour objet des âmes et des consciences, c'est-à-dire ce qui n'est pas représenté et qui à la fois exige une complexité du scénario et oblige le personnage à détourner toute sa chair d'une action ou lui permet de ne pas en être le simple avatar. Il est constant que les aventures burlesques ne touchent pas le développement d'une histoire et n'atteignent d'abord que la « figure » des personnages. Ce ne sont pas encore des dieux, rien ne laisse soupçonner sur leurs faces ou leurs vêtements mal ajustés la souveraineté des grands acteurs du film noir : ils sont soumis à un destin (réductible à une séquence d'action) qui les transforme, les dévêt, les salit, ne les idéalise jamais, sans les faire avancer d'un pouce dans leur histoire. [...] Il faut donc que dans l'âge burlesque, le corps de l'acteur n'ait pas de module parce qu'il n'est pas un véhicule de l'action (ce que l'on peut « désirer » - c'est-à-dire comprendre – dans les héros du cinéma tragique n'est pas leur physique, c'est la fatalité sublime dont ce corps est le véhicule impalpable et incompréhensiblement instantané) ; avant d'être des personnages, ce sont des types, c'est-à-dire la matière même de l'action. Mais cette espèce de matité (et qui joue encore très peu sur des effets de gros plans, parce qu'il n'est nécessaire de la détailler hors d'un récit) est irréversible : ce ne sont que des corps, c'est pourquoi ils sont tous particuliers, inassimilables et producteurs d'aucun désir de les remplacer. Ces types ne composent pas des classes mais des humanités : c'est ainsi qu'au lieu de désirer occuper leur place ou leur fonction dans une histoire, on n'a pu que les « imiter », c'est-à-dire habiter une partie de leur gestuelle parce qu'elle était sans expression. « Faire Charlot », par exemple : encore que Charlot soit devenu un tout autre cas : Charlot a vieilli, il s'est donc formé au fil des scénarios. Fatty ou Hardy n'ont pas vieilli : ils ont simplement maintenu leurs corps jusqu'à la fin, ils sont simplement morts à nos yeux dans la même humanité, aussi loin de nous mais à peu près comme nos peluches d'enfants.

Une incompréhensible tendresse, faite pourtant d'aucun souvenir, nous attache à ces hommes : nous n'avons pourtant jamais été avec eux, ils ne sont pas venus en nous ; ils sont les perpétuels témoins et les anciens regards de l'un de nos âges. Il faut donc, aussi paradoxalement, que quelque chose de tout notre savoir soit en eux et que nous les chargions – plus encore que notre enfance inachevée et devenue aujourd'hui à peu près invisible – de tout ce que nous apprenons. Et ces hommes-là demeurent-ils en nous comme des mentors, témoins de ce qui ne change pas dans ce que nous ajoutons à nous-mêmes ? »

Extrait tiré de *Images mobiles* de Jean-Louis Schefer.

« C'est pour ça qu'il faudrait voir plus précisément comment l'installation du star-system a liquidé le burlesque et a installé un corps idéal après le corps burlesque qui était un corps obscène. [...] Il y a à la fois des silhouettes dans le cinéma burlesque et des corps qui n'ont pas d'anatomie [...] On ne peut pas entrer dans les vêtements du burlesque. Ils sont collés au corps. Ce sont des vêtements en pierre aussi dont la matière est constamment mouillée, séchée, couverte de sauce, etc. »

### **La rencontre avec l'objet**

Extrait tiré du *Charlie Chaplin* d'André Bazin.

« La fonction utilitaire des objets se réfère à un ordre humain lui-même utilitaire et prévoyant de l'avenir. Dans ce monde, le nôtre, les objets sont des outils plus ou moins efficaces et dirigés vers un but précis. Mais les objets ne servent pas Charlot comme ils nous servent. De même que la société ne l'intègre jamais provisoirement que par une sorte de malentendu, chaque fois que Charlot veut se servir d'un objet selon son mode utilitaire, c'est-à-dire social, ou bien il s'y prend avec une gaucherie ridicule (en particulier à table), ou bien ce sont les objets eux-mêmes qui se refusent, à la limite, volontairement. [...] Mais inversement, les objets qui se refusent à lui par la même où ils s'offrent à nous, le servent également avec beaucoup plus de facilité, parce qu'il en fait un usage multiforme et qu'il leur demande chaque fois le service dont il a immédiatement besoin. »

### **Sur *Modern Times* qui n'est pas une critique de la chaîne de montage**

Joël Magny, dans *Chaplin aujourd'hui*, « Les Temps modernes »

« le travail à la chaîne n'est ici que la forme métaphorique d'un aspect plus large, l'automatisation de l'individu par une réduction de son comportement à une série de réflexes collectifs qui l'amènent à adopter les principes qui règlent la mentalité américaine et occidentale en général. »

### **Sur la scène de la manifestation des grévistes de *Modern Times***

Extrait du texte que Barthes a écrit dans *Mythologies* (1957) à propos de *Modern Times*

« [...] Mais c'est précisément parce que Charlot figure une sorte de prolétaire brut, encore extérieur à la Révolution, que sa force représentative est immense. Aucune œuvre socialiste n'est encore arrivée à exprimer la condition humiliée du travailleur avec autant de violence et de générosité. Seul Brecht, peut-être, a entrevu la nécessité pour l'art socialiste de prendre toujours l'homme à la veille de la Révolution, c'est-à-dire l'homme seul, encore aveugle, sur le point d'être ouvert à la lumière révolutionnaire par l'excès « naturel » de ses malheurs. En montrant l'ouvrier déjà engagé dans un combat conscient, subsumé sous la Cause et le Parti, les autres œuvres rendent compte d'une réalité politique nécessaire, mais sans force esthétique.

Or Charlot, conformément aux idées de Brecht, montre sa cécité au public de telle sorte que le public voit à la fois l'aveugle et son spectacle ; voir quelqu'un ne pas voir, c'est la meilleure façon de voir intensément ce qu'il ne voit pas : ainsi au Guignol, ce sont les enfants qui dénoncent à Guignol ce qu'il feint de ne pas voir. »