

## Les Temps modernes : le cinéma parlant, l'industrie et la quête du bonheur.

Compte-rendu de la conférence de Jacques Simon, mai 2009.

Jacques Simon est professeur de philosophie, enseigne le Domaine Littéraire et Artistique en STS Audiovisuel ; titulaire d'un diplôme de 3ème cycle de cinéma ; coordonnateur-formateur de Collège au cinéma 92 de 2003 à 2009.

Les propos qui suivent ne se substituent pas aux analyses proposées par le fascicule édité par le CNC, ils en constituent un complément. Ils visent surtout à mettre à l'épreuve deux idées toutes faites concernant *Les Temps modernes* dont il est souvent affirmé, d'une part, qu'il est le dernier film muet tourné à Hollywood (cf. **2**) et, d'autre part, qu'il exprimerait essentiellement une critique de la mécanisation des tâches de fabrication industrielle envisagée sous l'angle de son effet sur le corps des ouvriers (cf. **3**).

### 1. Histoire des arts, références cinématographiques, mise en perspective historique.

**1.1.** Films concernant le travail, représentation du travail au cinéma (cf. le DVD *Les Temps modernes* disponible au Cddp)

**1.2.** Le dispositif Collège au cinéma est précédé, pour les élèves, d'Ecole et cinéma ; compte tenu de la programmation (cf. le site jumeau de Collège au cinéma directement accessible à partir de sa page d'accueil ou bien via <http://www.ecoleetcinema92.ac-versailles.fr/> ) proposée aux élèves d'élémentaire du département, il est opportun de faire appel à cette pratique culturelle, afin de conforter l'idée que le cinéma est un art et de contribuer à former leur goût par un travail d'analyse et de comparaison. Cette dernière relation peut être établie par la considération de la seule œuvre de Chaplin, en rapportant ce film à d'autres, ou par sa mise en rapport avec une œuvre de Keaton.

**1.3.** Les élèves (environ 20 000 du département participent chaque année à Ecole et cinéma) peuvent avoir vu voire étudié :

1.3.1. En 2007-8, en Cycle 3 *Cinq burlesques* dont : *Charlot s'évade* ou *L'Evadé (The Adventurer)*, 1917 ; *Charlot fait une cure (The Cure)*, 1917

1.3.2. En 2008-9, en Cycle 3 : *Le Mécano de la General*, 1927

1.3.3. Quelques sujets d'étude et propositions de travaux :

1.3.3.1. le personnage burlesque, le costume (en particulier celui de Charlot, sa dualité est exploitée dans *Les Temps modernes* au terme de la Séq 18 -Chap. 11 dite de la grivèlerie au self-service), l'allure corporelle (le rectiligne ou la volte)...

1.3.3.2. les gags : leur relation avec des machines ou des objets, leur intégration – variable- au récit

1.3.3.3. les séquences en écho ou redoublées (et leurs emblèmes sonores)

1.3.3.4. les décors : naturels ou dont l'artificialité est assumée

### 1.3.3.5. la critique sociale (ou son absence)

1.3.4. il peut être fructueux de proposer à des élèves qu'ils donnent une suite à l'histoire tant les derniers plans des *Temps modernes* y invitent ;

1.3.4.1. cette fin en forme d'ouverture -indiquée spatialement et narrativement-, cette disponibilité à un avenir orienté de façon rectiligne n'est pas si fréquente qu'on le croit d'ordinaire dans l'œuvre de Chaplin (une quinzaine de films sur environ quatre-vingts), de plus il est unique que Charlot soit accompagné et que l'avenir soit appréhendé positivement (dans le prolongement de l'encouragement que Charlot prodigue à sa compagne, qui peut être comparé avec le relèvement d'Hannah au terme du *Dictateur*).

Il n'est pas inutile de savoir que Chaplin avait tourné et rejeté une fin bien différente et qui n'a rien d'un happy-end (la Gamine devenue religieuse visite Charlot à l'hôpital où il se trouve pour soigner une dépression, ils témoignent d'une certaine gêne lors de ces retrouvailles, chacun ensuite suit son chemin ; cf. le site <http://www.encyclopedia.com/Chaplin/Chaplin%20the%20Great%20Tramp> qui en propose quelques images au terme d'une intéressante galerie de photogrammes et d'extraits du film, pour y accéder cliquer sur : « Une fin non retenue par Chaplin »).

## 1.4. quelques références cinématographiques permettant une mise en perspective

1.4.1. *Le Kid* (1921) : pour l'orphelinat, la recherche des moyens de se nourrir...

1.4.2. *Intolérance*, D. W. Griffith, 1917 : dans l'épisode contemporain, le nourrisson arraché à sa mère par les Réformatrices (chap. 5), et plus généralement pour le mélodrame (genre dont le public était à l'époque extrêmement friand et auquel Chaplin emprunte abondamment pour structurer le récit de ses films)

1.4.3. *Le Dictateur*, 1939 : le séjour à l'asile pour l'amnésie, l'assassinat d'un personnage (le cas n'est pas si fréquent dans un film burlesque)

1.4.4. *Metropolis*, F. Lang, 1927 :

1.4.4.1. les premières images montrent en gros plan des rouages de machines en fonctionnement, puis en plan fixe une horloge avec trotteuses (ce motif est repris par la suite, à une autre échelle, les homologues des aiguilles servant de commandes d'une machine qu'un ouvrier manipule péniblement)

1.4.4.2. emballage de la machine et engloutissement des ouvriers dans ce que Freder assimile à Moloch

1.4.4.3. Freder, le maître de la cité, parle (ordonne) et voit à distance

1.4.4.3.1. Une telle disparition de la source de la voix humaine est portée à son comble dans *Le Testament du docteur Mabuse*, 1933 : le corps émetteur est insaisissable, sans lieu, à tout jamais hors d'atteinte, figure absolue du pouvoir

1.4.5. *Mon oncle*, J. Tati, 1956-1958 : reprend le principe de la machine qui se dérègle d'elle-même en dépit (?) de l'application de son utilisateur.

## 2. Transitions du muet au parlant

**2.1.** *Les Temps modernes* est souvent tenu pour le dernier film muet tourné à Hollywood et même d'honorables auteurs ont affirmé que ce film est « au surplus entièrement muet » (A. Bazin, *Arts* N° 485, 13 octobre 1954) témoignant ainsi d'une stupéfiante surdité sélective. Chaplin passe pour avoir été hostile au passage au parlant et il est vrai qu'il a publiquement exprimé de claires réserves justifiées par une double crainte : celle de voir disparaître son personnage en tant qu'abstraction liée selon lui à la pantomime, et celle d'accompagner la standardisation du cinéma par l'accroissement de l'importance de cette technique et le renforcement du pouvoir de l'industrie. Cependant Michel Chion affirme légitimement que Chaplin « vouait à l'écriture et aux mots un respect immense » (*Les Lumières de la ville, étude critique*, Nathan Synopsis, 1994, p. 91) et, comme la suite de son œuvre l'atteste, qu'il « prenait la langue plus au sérieux que la plupart de ceux qui l'on utilisée dans le parlant ; c'est même pour cela qu'il a mis si longtemps à s'y mettre » (ibid.). Mais, remarque Francis Bordat (*Chaplin cinéaste*, Editions du cerf, 1998 ; ouvrage auquel j'ai beaucoup emprunté sans toujours le citer), le dialogue sera d'autant plus aisément intégré à la dernière partie de l'œuvre que son cinéma muet est déjà plus proche de l'esthétique du parlant que celui de la plupart des burlesques de son époque (Sennett, Lloyd, Keaton) du fait que les acteurs y sont déjà cadrés pour être entendus,    portée de voix, entre plan de demi-ensemble et plan rapproché et non pas de grand ensemble. Cette ambivalence de Chaplin appar  it dès la conception du film :

2.1.1. le scénario des *Temps modernes* est le premier film de Chaplin à avoir été intégralement rédigé, y compris avec des dialogues. Charlie Chaplin et Paulette Goddard ont effectué des essais de voix dont le résultat a été satisfaisant

2.1.2. et d'importants préparatifs ont été effectués : le studio à ciel ouvert de Chaplin a été largement agrandi et recouvert pour l'isoler acoustiquement.

**2.2.** Finalement, Chaplin décide de garder les intertitres qui résument l'action ou rapportent des dialogues, tout en accordant une grande attention aux bruitages et aux effets sonores (bruit des machines, coups de porte sur les têtes, gargouillis...), ainsi qu'à la musique (dont il est le compositeur...), et en limitant les paroles audibles

2.2.1. aux prescriptions autoritaires transmises par une machine (téléviseur de contrôle du patron à l'usine, voix enregistrée pour la machine à faire manger, annonce et réclame diffusées la radio)

2.2.2. et à la chanson *Titine* qui fait entendre la voix de Charlot pour la première (et dernière) fois au public, mais dans un sabir, un grommelot totalement inintelligible, construit autour de sonorités mimant une langue et dont le sens est principalement soutenu par la gestuelle du clown.

**2.3.** La position médiane des *Temps modernes* en fait un film de transition dans l'œuvre de Chaplin :

2.3.1. L'appropriation du parlant par Chaplin s'effectue en trois moments dont *Les Temps modernes* constitue le médian. Elle commence avec *Les Lumières de la ville* (1931)

qui n'est pas muet, loin s'en faut, et qui présente même les prémices de ce que les deux œuvres suivantes développeront : la critique de certains usages de la parole relayée et de valeurs admises. En effet dans ce premier film parlant nous avons à faire d'emblée, déjà, dans une séquence dont l'importance est soulignée par le fait qu'elle est sans suite et distinguée de la suivante par un fondu au noir

2.3.1.1.d'une part à une parodie de discours officiels d'inauguration dont les énoncés sont rendus incompréhensibles par les déformations des voix traversant un mirliton,

2.3.1.2.d'autre part à un attribut du pouvoir « relayé » et amplifié (à l'intention d'une foule rassemblée) à l'aide de micros montrés d'autant plus ostensiblement que les personnages ne leur font pas face;

2.3.1.2.1.on notera aussi une utilisation comique de la musique voire une ironie satirique à l'égard de l'hymne national américain dont quelques mesures sont interprétées et qui ont pour effet de figer tout le monde, hormis Charlot.

2.3.2.Ce processus s'achève avec *Le Dictateur* (1940) qui n'est pas davantage pleinement parlant, à sa manière, en ce qu'il accorde une large place à des séquences de pure pantomime (le tirage au sort, le rasage en musique...) mais qui, là encore, parodie cette émanation et cet instrument du pouvoir qu'est la parole relayée et amplifiée, en la dégradant en un grommelot inintelligible, ce qui permet au public de comprendre que la signification du discours d'un grand dictateur tient moins à la teneur des propos (cf. la traduction-trahison qu'en fait le traducteur) qu'aux variations de la voix (la matière phonique que l'homme a en commun avec nombre d'animaux) et au jeu du corps qui les portent ; cependant une telle parole tribunitienne, amplifiée et relayée n'est pas seulement capable de mettre au pas tout un peuple ou de le terroriser : elle peut aussi relever et rendre lucide, par delà les frontières, tous ceux auxquels elle est transmise à distance (cf. l'ultime séquence du relèvement et de l'illumination d'Hannah).

**2.4.** La transition du muet au parlant s'opère évidemment dans le film lui-même en ce qu'il passe du parlant au muet après avoir réduit au « silence » le patron de l'usine, non sans avoir fait une satire virulente d'usages dominants de la parole (**2.4.1**) ; cette transition interne est, plus discrètement mais très efficacement, caractérisée aussi par le recours à des traits majeurs du cinéma muet que sont l'accélééré (**2.4.2.**), le raffinement de la composition des bruits (**2.4.3.**), l'efficacité des musiques d'accompagnement (**2.4.4.**).

N.B. les numéros des séquences des *Temps modernes* mentionnés par la suite sont ceux du découpage proposé par le CNDP accessible par le lien suivant : [http://webeduc.systeme.cndp.fr/cinema/temps\\_modernes/modernes\\_sommaire.asp](http://webeduc.systeme.cndp.fr/cinema/temps_modernes/modernes_sommaire.asp) ; les numéros des chapitres –indiqués par l'abréviation chap.- sont ceux du DVD.

2.4.1.*Les Temps modernes* est bien le premier film de Chaplin où des mots sont intelligiblement prononcés à l'écran par des personnages, mais il confère à la parole un statut particulier, dans le droit fil des *Lumières de la ville*

- 2.4.1.1. Séq 3 et 5 chap. 2 : à trois reprises Chaplin fait entendre les paroles prononcées par le directeur de l'usine, elles signifient toutes son pouvoir (deux injonctions d'accélérer la cadence, une de reprendre le travail) et constituent le moyen par lequel il l'exerce ; ainsi la parole est-elle une émanation du pouvoir par l'utilisation de procédés techniques -partagés avec le cinéma devenu parlant- qui la transmettent à distance et l'amplifie ; elle est solidaire de l'ubiquité et de l'omnipotence qui caractérisent, avec la distance qui le met hors de portée, le bénéficiaire de la toute-puissance puisque, dès que le président revient à la condition commune (Séq 6 chap. 3), il se fait « entendre » comme tout le monde, par des intertitres
- 2.4.1.2. Séq 6 chap. 3 : le gramophone émet le discours préfabriqué du démonstrateur (compte tenu de ce qui vient d'être dit, il aurait été incongru qu'il s'adresse de vive voix au directeur) qui désigne ce que la parole énumère, celle-ci prescrivant aux assistants à l'air satisfait, d'exécuter -en le mimant- le fonctionnement de la machine à nourrir et subordonnant ainsi la pantomime aux énoncés
- 2.4.1.3. Séq 9 chap. 4 : l'activité destructrice de Charlot, et ce n'est que trop rarement mentionné, aboutit aussi à la destruction du système de communication de la fabrique (l'abattement du Président est montré en un plan); simultanément, Chaplin met en panne le cinéma parlant
- 2.4.1.4. Séq 16 chap. 9 : depuis sa très coquette cellule de prison Charlot entend à la radio l'annonce de sa grâce, l'audition de cette voix est précédée par celle de pépiements d'oiseaux insistants, stridents, sonnante faux comme s'il s'agissait d'indiquer ainsi l'artificialité de leur source, et par là même, d'une part, d'assimiler voix humaine relayée et cris d'oiseaux fabriqués et, d'autre part, de souligner le caractère précaire et illusoire du confort dont jouit Charlot au regard du lieu dans lequel il réside, ironie renforcée par l'apposition au mur d'un portrait d'Abraham Lincoln (16<sup>ème</sup> président des EU, assassiné en au terme de la guerre de Sécession, le 14 avril 1865) qui crée une sorte de pseudo attribution ; du reste, la réalité de l'univers carcéral est rappelée par un travelling arrière qui met les barreaux en évidence. La scène suivante prolonge cette satire de la parole relayée (les barreaux au fond du décor assurent l'unité des deux scènes) : gêné par les gargouillis d'estomac en forme de dialogue avec la femme du pasteur du fait de leur alternance -indices du fonctionnement des organes d'autant plus présents que la brusque interruption de la musique extra diégétique répétitive et guillerette (répétition et légèreté indiquant le burlesque) crée un fond de silence - Charlot allume le poste de radio pour les masquer ; mais la voix qui en émane, bien loin de porter une parole qui couvrirait le bruit des organes internes, ne fait qu'en souligner l'obscénité : la radio diffuse une réclame en faveur d'un produit remédiant aux maux d'estomac ; aussitôt que Charlot éteint le poste les gargouillis reprennent
- 2.4.1.5. Séq 34 chap. 19 : le numéro final de *Titine* est une satire du cinéma parlant qui repose sur une double motivation ; en effet, la perte des manchettes

renvoie aux défaillances de la mémoire auxquelles elles étaient censées pallier, or l'amnésie est un trait constant du caractère de Charlot qui justifie qu'il vive au présent progressif de ses désirs mais qui le rend aussi capable d'improviser brillamment pour retourner à son profit une situation se présentant au premier abord comme défavorable ; le retour de cette caractéristique du personnage accrédite le recours à l'art charlotesque de la pantomime généralisée en ce qu'elle fait aussi appel aux possibilités expressives du son ; on peut même considérer que cette séquence instaure la supériorité de la pantomime enracinée dans le cinéma muet sur le cinéma parlant puisque chacune de ces formes d'expression est nettement séparée de l'autre par la distribution des espaces produite par le montage : au quatuor chantant une chanson suave est attribué le parlant mais off, car le champ est occupé par Charlot qui répète son numéro et dont le dialogue avec la Gamine est rapporté par des cartons puis, lorsque Charlot occupe la scène les quasi-paroles synchrones et la musique qui en soutiennent le rythme réduisent à néant les bruits de fond de la salle ; ainsi Chaplin dépasse-t-il l'injonction normative du cinéma parlant en préservant le quasi mutisme de son personnage, en étendant son art de la pantomime et en mettant hors-champ le parlant

2.4.1.6. La parole à l'écran dans ce film est donc captée, transmise et amplifiée par des machines, elle est détachée du corps humain qui en est la source ; désincarnée, proférée de haut (et de loin), elle signifie que celui qui en a le monopole est hors d'atteinte, anonyme et caractérisé par sa seule fonction ; associée à une image démesurée (du format de l'image cinématographique projetée ?), disproportionnée, elle a pour fonction de contrôler, surveiller, rappeler à l'ordre ; elle n'ouvre en rien sur un dialogue mais elle émane d'un pouvoir aliénant et en est l'instrument principal ; dès lors on peut comprendre que Chaplin la mette finalement hors-jeu.

2.4.2. Le recours à la facture du muet : les images sont enregistrées à 16 ou 18 images par seconde (caractéristique du cinéma muet) et projetées à 24 images par seconde (caractéristique du cinéma parlant requis par la technique du son optique), les mouvements sont donc, de façon plus ou moins manifeste, légèrement accélérés, ce qui accentue généralement l'effet comique ; ce procédé est utilisé plus ou moins brièvement dans des séquences d'importance variable :

2.4.2.1. Séq 11 chap. 6 : les premières images de La Gamine affamée la montrent en accéléré conformément à la vocation courante de ce procédé dans les poursuites (burlesques ou héroïques), la réussite de sa fuite et son attitude de défi l'assimilent à un pirate, un mousquetaire ou un *Voleur de Bagdad* (R. Walsh, 1924, avec Douglas Fairbanks)

2.4.2.2. Séq 14 chap. 7 : les déplacements des corps ou les mouvements de celui de Charlot lors de la lutte avec les évadés dans le couloir de la prison sont, dans certains plans, accélérés, ce qui, avec l'intensification de bruits soigneusement sélectionnés (en particulier de chocs) et la musique d'accompagnement, dynamise une action qui se déroule dans un cadre et un décor presque fixes et renforce le comique de renversement

- 2.4.2.3.Séq 21 chap. 12 : l'accélééré lors de l'au-revoir transforme les effusions matinales en gesticulation grotesque; placé en exergue au rêve partagé par Charlot et la Gamine d'une vie rangée où règne l'abondance, il en introduit l'illustration sous le signe de l'ironie (cf. infra en 3.1.2. une analyse de cette séquence sur le plan du sens du film)
- 2.4.2.4.Séq 23 chap.13 : le glissement des patins à roulettes dans le magasin, l'accélééré renforce le contraste entre le plaisir du patineur à effectuer ses voltes acrobatiques et son aveuglement à l'égard du danger
- 2.4.2.5.Séq 25 chap.14 : les quelques plans d'ascension en marche arrière de l'escalier mécanique par Charlot lorsque, en faisant sa ronde, il se trouve sous la menace du revolver d'un cambrioleur, en alternance avec un plan américain de celui-ci ; l'accélééré dénie, par sa connotation comique, la réalité du danger de la situation
- 2.4.2.6.Séq 28 chap.16 : la course rectiligne de Charlot dans le terrain vague vers l'usine, l'accélération exprime son empressement à saisir l'occasion qui se présente pour réaliser sa décision de travailler, et accrédite que, dans son élan, il fende la foule compacte assemblée devant la grille d'entrée de l'usine
- 2.4.3.Le film est caractérisé dès la première séquence par la richesse et le degré d'élaboration des bruits et des effets sonores, ces éléments participent grandement à la comédie qu'ils soutiennent par leur abondance et leur variété (coups de sifflet, bris de vaisselle, aboiements, coups de feu, grincements de machines, sirènes, siphons, applaudissements, ambiances de foule, moteurs de voitures, bruits de marteaux piqueurs...), ils sont tout particulièrement matière à gag lorsqu'ils se substituent à un dialogue ; quelques exemples :
- 2.4.3.1.Séq 3 chap. 2 : un gargouillement gigantesque indique la mise en marche, hors champ, de machines dont le spectateur appréhende la taille à partir de la seule audition (ce n'est qu'ensuite que leur disproportion à la taille humaine est visuellement attestée)
- 2.4.3.2.Séq 4 à 7 : bruits des diverses machines dont la musicalisation des activités de Charlot à la chaîne, les manifestations sonores du (dys)fonctionnement de la machine à nourrir...
- 2.4.3.3. Séq 14 chap. 7 : dans la cour du pénitencier alors que Charlot, quelque peu étourdi, tourne autour d'un arbre, un « coucou » incongru et manifestement mécanique coïncide avec la cessation de la musique et ramène Charlot à la réalité, l'arrachant à son hébétude de drogué involontaire
- 2.4.3.4.Séq 16 chap. 9 : pseudo dialogue de gargouillis d'estomac avec la femme du pasteur dans le bureau du directeur de la prison
- 2.4.3.5.Séq 32 chap. 18 : La Gamine volubile accueille Charlot à sa sortie de prison puis convainc le patron du restaurant, et Charlot lui-même, d'engager celui-ci au cours d'une discussion particulièrement animée, ici des musiquettes

tiennent lieu de dialogue et le ton de voix de chacun est rendu par un instrument de musique spécifique

2.4.4. La musique composée par Chaplin participe à la structure du film, est indispensable à l'émotion qu'il suscite et essentielle à l'exposition de son sens ; quelques exemples :

2.4.5. Séq 7 chap. 4 : les arabesques de Charlot dans les rouages de la machine sont accompagnées par des notes égrenées d'une boîte à musique, plus loin une autre musique accompagne son « ballet » satyrique d'abord en solo puis, dès que la jeune femme apparaît, en une sorte de pas de deux, enfin une autre musique semble commandée par les variations du rythme de sa course à la poursuite de la dame dotée d'une forte poitrine - on peut remarquer le sensible ralentissement du rythme de la musique au moment de l'inversion de la direction de la poursuite, rythme qui ne retrouve son tempo initial que lorsque la course de Charlot a retrouvé le sien

2.4.6. Séq 10 chap. 5 : la musique s'amplifie jusqu'à être triomphante dès que Charlot secouant le drapeau « rouge » est en plan américain de face et que dans son dos la foule surgit comme entraînée par la musique, puis une rupture soudaine - ton, rythme, instruments (cuivres) - indique qu'un danger se présente hors champ, enfin la musique scande la confrontation et s'achève en finale exténué ; la musique semble emporter dans son rythme le mouvement des acteurs aussi bien que le montage, elle souligne la rapidité et l'inéluctabilité de l'arrestation

2.4.7. Séq 11 chap. 6 : dès la première apparition de La Gamine, des violons stridents clament sa famine

2.4.8. Séq 13/14 chap. 7 : le déplacement bien ordonné des prisonniers vers le réfectoire semble cadencé par le rythme de la musique, mais au moment de s'asseoir la répétition décalée de la dernière mesure de leur marche accompagne comiquement le bref retard de Charlot, souligne son incapacité à entrer dans le rang ; au terme du repas la même musique se fait entendre (avec deux augmentations de ton qui en permettent le développement) et un nouveau retard affecte Charlot, écart amplifié par l'adjonction de voltes pouvant être attribuées aux effets de l'absorption de la drogue

2.4.9. Séq 17 chap. 10 : lorsque le Vagabond a malencontreusement lancé le navire inachevé et est décidé à retourner en prison, on entend la musique aux accents solennels qui accompagne habituellement les arrestations

2.4.10. Séq 25 chap. 14 : lorsque Charlot en veilleur de nuit retrouve l'un de ses anciens compagnons parmi les cambrioleurs du grand magasin la partition reprend le thème de l'usine et rappelle auditivement la situation initiale.

### 3. La portée des *Temps modernes*.

Elle déborde très largement la critique du machinisme à laquelle le sens du film est trop souvent réduit, à moins de trouver satisfaisant de ne considérer que les 18 premières minutes d'un film qui en compte 83, et de tenir la suite pour une succession de sketches ou une série d'épisodes détachés de cette première partie, un peu à la manière de la structure du commencement des *Lumières de la ville*. Afin d'émettre des hypothèses qui ne soient pas fantaisistes, mieux vaut revenir à la « lettre » du film, en commençant comme de juste par l'avertissement liminaire avec lequel Chaplin a voulu préciser son ambition dès l'ouverture de cette œuvre en orientant l'entendement du spectateur, en l'incitant à réfléchir (3.1.), puis rechercher ce qui dans la suite du récit en développe la signification (3.2.).

**3.1.** L'avertissement liminaire adressé au spectateur pourrait être traduit ainsi : « *Les Temps modernes*. Une histoire de l'industrie, de l'entreprise individuelle ; c'est-à-dire la croisade de l'humanité à la conquête du bonheur ». Dans la mesure où cette inscription se superpose à la représentation en gros plan d'une horloge qui (dé)compte les heures (signification encore vacante que la première séquence du film remplit), le spectateur peut appréhender une sorte d'hiatus entre cette signification et le bonheur, notion principale du texte, et retrouver cette béance, indiquée comme en miroir, dans le corps même du texte, par le tilde qui sépare voire oppose les deux formules successives ; dès lors sans parler encore d'antagonisme entre les deux énoncés qui composent l'avertissement au moins vient-il à l'idée de s'interroger sur leur lien : la seconde proposition (« la croisade de l'humanité à la conquête du bonheur ») explique-t-elle la première (« Une histoire de l'industrie, de l'entreprise individuelle »), et dans ce cas, en épuiserait-elle l'explication ? ou bien ce qu'énonce la première (« Une histoire de l'industrie, de l'entreprise individuelle ») serait-elle un moyen de réaliser ce que formule la seconde, et ce moyen serait-il le seul ?

3.1.1. Pour un spectateur quelque peu instruit de l'histoire des Etats-Unis d'Amérique – c'est à dire le tout-venant des salles de cinéma américaines (et les anglais !) - l'expression qu'utilise Chaplin, « the pursuit of happiness », renvoie directement au texte fondateur des Etats-Unis qu'est la Déclaration (unilatérale) d'indépendance du 4 juillet 1776, qui définit les droits inaliénables de tous les êtres humains à « la vie, la liberté et la quête du bonheur » (« *We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights that among these are life, liberty and the pursuit of happiness* »). Remarquons au passage que n'est pas proclamé un droit au bonheur, lequel serait sans doute aussi absurde qu'un droit à la santé, mais celui de le chercher, et que ce droit n'a de sens pour la vie commune que si l'on admet que le désir de bonheur est le mobile principal de l'action des hommes. Quoiqu'il en soit la question est peut-être moins celle de savoir de quel bonheur il s'agit (il est précisé par le Préambule de la Constitution américaine de 1789 et se réfère au bien public) que de rechercher lequel Chaplin récuse et lequel il promeut, au moins pour et par l'histoire de son personnage.

3.1.2. S'agissant d'une conception du bonheur qui consisterait en la possession de biens et qui l'assimilerait au bien-être, il suffit de se référer, pour la voir récuser, à la Séq 21 chap. 12 : la plus grande partie de cette séquence développe un rêve éveillé donné pour partagé (comme si les images forgées dans l'esprit de Charlot se

trouvaient à l'identique dans celui de sa compagne, ce qui ne saurait étonner un spectateur de cinéma puisqu'il s'attribue ordinairement le pouvoir d'accéder directement à ce qui germe dans l'esprit d'un personnage) d'un foyer idéal, d'une vie rangée, d'une maison où règne sans effort l'abondance ; il est vrai qu'on est à l'opposé du dénuement que figurent la mesure de La Gamine comme l'absence de logis de Charlot, et que l'on pourrait prendre au sérieux la décision (« j'y arriverai, nous aurons une maison ; même si je dois travailler ») qu'il prend en voyant La Gamine songeuse et rappelée à sa faim ; mais ce serait oublier que l'accélération qui marque l'exergue induit une lecture ironique de ce récit enchâssé. Il semble par ailleurs aller de soi que l'équipement du monsieur sur le départ laisse à penser qu'il se rend à son travail, mais son exubérance fait douter qu'il s'apprête à passer sa journée à l'usine en tant qu'ouvrier, contremaître (rôle qu'emprunte brièvement Charlot lui-même) aussi bien que président tant les activités des uns et l'oisiveté lassante de l'autre paraissent étrangères à la quête d'une quelconque satisfaction.

**3.2.** Quant à Charlot, à moins de réduire le burlesque à l'insignifiance, d'adopter le point de vue de ceux qui le méprisent en en restreignant l'effet au secouement de ventre (Charlot ne serait que « bidonnant ») n'est-il pas emblématique de l'inadaptation, au moins de certains, à la mécanisation des gestes ? Ce n'est pourtant pas faute d'application de sa part, à l'usine comme sur le chantier naval (cette dernière séquence témoignant éloquemment de sa conscience de son inaptitude et faisant comprendre rétrospectivement qu'il préfère le confort douillet de la prison au vagabondage), ni volonté de se tenir à l'écart ou de se conduire en « parasite » puisque sa rencontre avec La Gamine ravive sa volonté de travailler afin de répondre à leurs besoins. Le travail dans l'industrie et le commerce est d'autant moins une voie d'accès à une satisfaction qu'il prend appui sur la docilité des corps que le régleur athlétique figure et que met en évidence la consistance du corps de Charlot en ce qu'il résiste aux assauts de la machine à nourrir proprement déchaînée ; plus encore il « pousse » à la misère et au « crime » (Big Bill) voire à la mort (le père de La Gamine assassiné). Et si nul ne s'appesantit sur le sort de ces victimes n'est-ce pas du fait qu'elles sont des effets involontaires et mécaniques de l'organisation du travail dont l'expansion contaminerait les rapports sociaux ?

3.2.1. Cette dernière hypothèse est acceptable si l'on admet que le burlesque de Charlot (contrairement à celui de Keaton, par exemple) est marqué par le cercle, la volte. En effet on peut remarquer que, par extension, le sort qui lui est assigné dans l'ensemble du récit est aussi caractérisé par la circularité et la répétition, tel est le cas en particulier des arrestations qui ne sont jamais indiquées que très brièvement, par quelques plans accompagnés de musique, ce qui donne le sentiment d'une mécanique bien réglée. Mais le Charlot des *Temps modernes* n'est-il pas ce personnage qui, finalement, échappe à la mécanisation généralisée en cessant de participer à la ronde, en redressant sa trajectoire habituelle et en la rendant rectiligne, quoique sans garantie que cette droiture ne le perde ?

3.2.2. Au regard du récit cette rectification s'opère à partir de la rencontre d'un alter ego en jupons et plus précisément suite au succès du spectacle donné au restaurant par lequel Charlot révèle des talents insoupçonnés. On pourrait ne considérer cette

séquence que comme un nouveau « numéro » isolé de Charlot, d'autant plus brillant qu'il est double (les vicissitudes auxquelles il tente de s'adapter en tant que serveur, puis *Titine*). Ce serait, d'une part, écarter cette séquence burlesque de toute contribution à l'avancée du récit et, d'autre part, faire peu de cas de ce que la réussite de cette démonstration est incertaine pour Chaplin lui-même, ce que signifierait (selon Francis Bordat) l'adjonction sonore de la manifestation éclatante de la réjouissance du public (sans doute l'un des plus pauvres usages du son synchrone qui puisse être fait au cinéma et que certaines émissions de TV perpétuent, ce qui n'est évidemment pas une preuve).

3.2.3. Dès lors ne peut-on pas considérer que Chaplin propose une autre voie vers le bonheur que celle de « l'industrie, de l'entreprise individuelle » restreinte à la production de biens et à la jouissance individuelle de leur possession, voie dont il faut noter qu'elle est solidaire aussi de la réduction à la misère en cas d'exclusion de la sphère de la production ? Cette orientation chaplinesque ne consisterait pas en l'oisiveté ni n'encouragerait au chapardage, la quête s'effectuerait davantage par le développement d'aptitudes personnelles qui, en l'occurrence, permettraient d'éprouver d'intenses satisfactions à celui qui en improvise la réalisation, non sans risque d'échouer, comme à ceux auxquels il en fait don sous la forme d'un spectacle, sans que le succès soit garanti.

**3.3.** Ainsi Chaplin rappellerait-il pour le moins que la quête du bonheur ne saurait être identique pour tous et imposée uniformément, qu'elle est donc bien l'affaire de chaque individu en fonction de ses aptitudes, que les mettre à l'épreuve pourrait s'accompagner de la plus grande satisfaction (le bonheur ne serait pas le résultat de la quête, mais la recherche active elle-même) et que cette satisfaction serait à son comble lorsqu'elle est généreusement partagée.