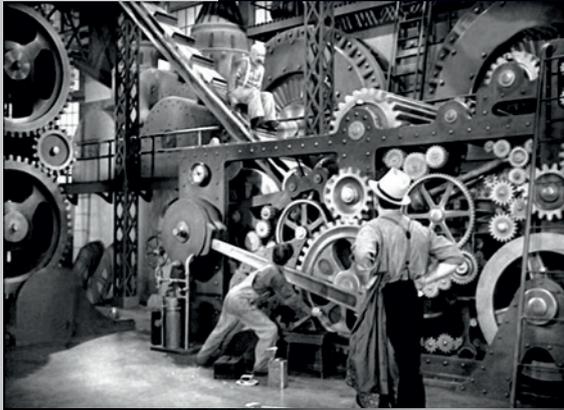
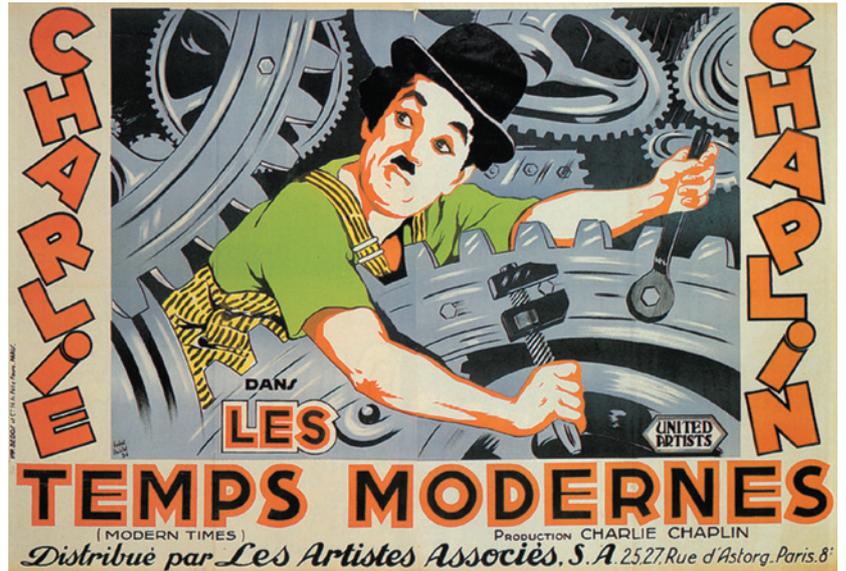


CHARLIE CHAPLIN

Les Temps modernes





SYNOPSIS

Tel un troupeau de moutons, les ouvriers se rendent à l'usine, où ils sont soumis au rythme du travail à la chaîne. Un ouvrier, Charlot, perturbe régulièrement la chaîne par sa distraction... Le patron surveille le travail à l'aide d'un circuit de télévision interne, ne cesse de demander d'accélérer le travail et fait expérimenter par Charlot une nouvelle machine, un robot pas très au point permettant aux ouvriers de manger sans cesser de travailler. Bientôt, Charlot, absorbé par les rouages de la chaîne, en ressort délirant : il est hospitalisé.

À sa sortie, il est pris pour un dangereux meneur parce qu'il veut restituer un drapeau rouge tombé d'un camion ! En prison, l'absorption malencontreuse d'une drogue fait de lui un héros qui préserve les gardiens de l'intrusion de gangsters. Chouchouté, il est déçu de regagner le monde quotidien et se fait volontairement arrêter. Il rencontre, dans un "panier à salade", la "Gamine", une fille de chômeur qui refuse de mourir de faim. Tous deux s'enfuient grâce à un accident. Ils rêvent d'une vie bourgeoise dans une petite maison et d'un ventre chaque jour plein...

Gardien de nuit dans un grand magasin, Charlot retrouve le gangster Big Jim. Mais leurs retrouvailles trop arrosées ramènent Charlot au poste de police... Le travail reprend. Il joue des coudes pour être embauché, jusqu'à ce qu'une grève mette fin à un nouveau travail déjà mal engagé. Lorsque la Gamine est engagée dans un restaurant comme danseuse, elle introduit Charlot. Celui-ci ne fait pas merveille en serveur, mais sa chanson aux paroles involontairement improvisées fait merveille.

Las, la Gamine étant recherchée pour vagabondage depuis la mort de son père, le couple doit s'enfuir, Charlot redonne courage à sa compagne effondrée et ils partent vers un horizon incertain, mais commun...

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet :

www.transmettrelecinema.com

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le :

Centre national du cinéma et de l'image animée

Les photogrammes des *Temps modernes* sont la propriété de Chaplin, United Artists et MK2 distribution.

Remerciements :

Marin Karmitz, MK2 Distribution, United Artists, Yvette Cazaux

Conception graphique :

Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression :

IME BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye
25110 Autechoux

Direction de la publication :

Jacques Petat
Films de l'Estran
41/43, rue de Cronstadt
75015 Paris
f.estran@wanadoo.fr

1^{er} tirage : décembre 2006

Suite du 1^{er} tirage : juillet 2015.

LES TEMPS MODERNES

CHARLIE CHAPLIN

LE FILM

Joël Magny
& Noël Simsolo

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	4
PERSONNAGES	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
DRAMATURGIE	7
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	8
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	11

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	15
-----------------------	----

PASSERELLES

LE TAYLORISME	20
LA CRISE DE 1929	21
LE MONDE MODERNE VU PAR CHAPLIN, TATI & CLAIR	22
DU MUET AU PARLANT	23
LE FILM & LE SPECTATEUR	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

Charlot centrifuge, Chaplin centripète



Charlot, qui s'est effacé devant son rival, reste seul à la fin du **Cirque** (1928)

Avant Charlot, il y a Charles Jr., l'enfant ballotté par la vie (cf. p. 16). Que Charles Chaplin ait eu une revanche à prendre sur la vie est un truisme que tout, sa vie, ses films, son autobiographie, confirme.

Avant Charlot, il y a aussi le mime, l'homme de music-hall. Sa réussite est à chaque fois fulgurante. Un talent que Chaplin considère que sa mère, qui observait les passants et en déduisant leur état d'esprit, lui a transmis. Mais les témoignages sont formels : sa réussite, Chaplin la doit surtout à un travail acharné, un désir de perfection, d'être le meilleur.

Dans son autobiographie, Chaplin parle de sa découverte de l'Amérique. L'espace, les gratte-ciel, les enseignes lumineuses le remplissent "d'espoir et d'un sens de l'aventure". "Voilà ! me dis-je, c'est ici qu'est ma place." Quant à la véritable genèse du personnage de Charlot, ne la trouve-t-on pas dans ces phrases, même écrites, voire inventées bien après coup : "L'Américain est un optimiste qui rêve toujours de se débrouiller, qui ne se lasse pas d'essayer. Il espère toujours 'faire un coup'. [...] Tout liquider !

Ramasser le fric et filer ! Trouver une autre combine !" Déterminé à rester coûte que coûte aux États-Unis, il se dit même prêt à ne pas s'obstiner dans l'art et, s'il le faut, "trouver une autre combine".

Le "slicker"

Le Charlot d'origine est précisément un combinard (en anglais, un "slicker"), voire un tricheur, un escroc. Dans le premier film où il apparaît, **Making a Living** ou **Pour gagner sa vie**, titres significatifs, il se comporte avec un cynisme rare. Pour prendre la place d'un rival reporter, professionnellement et affectivement, le slicker s'approprie son reportage, déjà passablement douteux : un accident pour lequel le reporter a jugé plus utile de sauver sa pellicule que de porter secours aux victimes... Non seulement celui qui sera Charlot est dénué de sens moral, mais tous les personnages lui ressemblent, y compris l'héroïne, sensible au "charme" des deux hommes. Cette première apparition, où Chaplin n'eut sans doute que peu de liberté, prélude à la morale, voire la métaphysique, qu'André Bazin définira trente ans plus tard : "Le coup de pied c'est l'homme".

Son costume

L'invention du costume de Charlot relève de la légende inextricable. Pourtant ce costume définit non seulement le personnage, mais la mise en scène chaplinienne elle-même. Il apparaît, sous une forme sinon définitive, du moins très avancée, dans le second film sorti de Chaplin acteur, au titre français non moins significatif que le précédent : **Charlot est content de lui**. Charlot joue un personnage qui s'arrange pour être dans le cadre, et si possible au centre, de chaque prise de vue d'un reportage sur une course d'autos d'enfants. Se rejoignent ainsi trois dimensions essentielles du cinéma de Chaplin. L'artiste Charles Chaplin qui doit s'imposer coûte que coûte. Sa créature Charlot qui "fait son trou" (en français populaire), "sa place au soleil" (en américain plus correct). D'autant qu'il le fait sous un réalisateur fictif qui est interprété par le vrai réalisateur de cette bande, Henry Lehrman... Enfin l'immigré américain, pionnier de la conquête de l'Ouest, qui s'approprie et domine l'espace vierge (du Nouveau Monde, du cinéma, nouvel art par excellence).



Charles Chaplin (© Jacques Aubin)

Le nomade

Limiter Charlot au *slicker* est évidemment réducteur : pas seulement au sens sociologique ou moral, mais au sens dramatique : un homme de spectacle comme l'est déjà Chaplin en 1914 (sans doute poussé également dans cette direction par le professionnel qu'est Mack Sennett) ne peut que décliner son personnage. Dans les chassés-croisés amoureux face à un rival ou un mari, tous les coups, mensonges, déguisements sont également permis. C'est avec **le Vagabond** qu'apparaît l'image mythique de Charlot qui enchantera des générations, tempérant de sentiment la cruauté du *slicker*, celle du *tramp*, du vagabond, du cheminot, voire du clochard qui justifie le costume. Selon l'expression d'Adolphe Nysenholc, "le haut plutôt aristo... le bas davantage clodo". En haut, le melon et la canne de jonc, la redingote, certes trop étroite, et la cravate masquant l'absence de chemise, le bas, pantalon et chaussures usagés et surdimensionnés. Pas seulement le *tramp*, mais le gentleman *tramp*. Clivage entre ce à quoi aspire Charlot, la réussite sociale qui permet d'abandonner l'attitude du *slicker* – il arrache d'ailleurs la jolie fille du fermier à une bande de voyous qui projetait de dévaliser la ferme – et d'adopter celle du gentleman qui n'a plus à faire son trou, et ce qu'il est, le pauvre hère. Il accepterait même de travailler – récompense offerte par le fermier – pour les beaux yeux de la fille, mais fourche en main, sa conception du travail demeure farouchement improductive. Contrairement aux chassés-croisés de la Keystone, le vagabond renonce à la conquête devant le beau et riche fiancé... Acceptation du principe de réalité ? Et si, tout simplement, Charlot reprenait sa liberté, avec ce plan final qui sera si fréquemment repris par la suite du petit homme qui s'éloigne sur une route, reprenant sa liberté ?

C'est aussi bien de la situation historique de Chaplin que de Charlot que découle la mise en scène de Chaplin. Si Chaplin ne fera du vagabond un émigrant que dans son soixantième film, **l'Émigrant**, précisément, lui comme son personnage incarnent l'esprit des pionniers de la Conquête de l'Ouest comme de ceux du cinéma face à un art inexploré et un espace vierge sinon à conquérir, du moins à investir et organiser. Le premier geste de Charlot est de s'imposer dans le cadre, comme le personnage de Charlot qui est content de lui. À l'égoïsme de Charlot répond le caractère centripète de la mise en scène, surtout dans les bandes des débuts, qu'elles soient dirigées ou non par Chaplin. À l'époque de **Monsieur Verdoux** encore, il demandait à Robert Florey, metteur en scène associé : "Mes pieds sont-ils dans le champ ? Ils sont aussi importants que ma tête." Le cadre chaplinien est d'abord constitué de tout ce que peut atteindre le corps de Charlot situé au centre, par les bras prolongés de la canne, ou de légers déplacements à l'intérieur de ce cadre. La mise en scène de Chaplin est centripète à la différence de celle de Keaton, largement centrifuge. Le principe consiste toujours à ramener le corps de Charlot au centre du cadre. Mais Charlot, lui, est centrifuge : non seulement il fuit son ennemi héréditaire, le policeman, mais il tente d'échapper à l'emprise de toute forme de cadre : social comme physique (**Charlot s'évade** est, à cet égard, un modèle). La mise en scène académique et statique que l'on a reprochée à **Un roi à New York** et plus encore à la **Comtesse de Hong Kong** (où s'opposent le statisme centripète de Brando et l'agitation centrifuge de Sophia Loren) est tout simplement un style et la marque d'un styliste.

La rencontre de Charlot et d'une gamine dans un car de police



Dans *Ma vie*, Chaplin est assez allusif sur l'origine des **Temps modernes**. *"C'est au moment où je m'y attendais le moins, écrit-il, que l'idée me vint soudain d'un nouveau film muet."* Sur un champ de courses au Mexique, on demande à Paulette Goddard de remettre la coupe au vainqueur : *"Je fus stupéfait de l'entendre au haut-parleur. Bien qu'elle fût de Brooklyn, elle fit une remarquable imitation d'une belle du Kentucky. Cela me convainquit qu'elle était capable de jouer."* Il imagine alors *"la rencontre, dans un car de police bondé, de Charlot et de cette gamine. Charlot se montrant très galant et lui offrant sa place."*

L'autre inspiration viendrait d'un jeune reporter du *World of New York* qui, apprenant qu'il allait visiter Détroit, lui aurait parlé des chaînes de montage : *"La triste histoire de la grosse industrie attirant des fermes des jeunes gens robustes qui, après quatre ou cinq ans de travail à la chaîne, devenaient des loques humaines."*

En fait, l'inspiration des **Temps modernes** est plus ancienne et d'un autre ordre. Le tour du monde qu'il entreprend en 1931-32 l'orienta vers un cinéma sinon engagé, du moins conscient de son pouvoir et de ses responsabilités. (Cf. *"Le tour du monde de Chaplin"*, p. 17).

Chaplin rencontre Paulette Goddard en juillet 1932, rachète son contrat avec Hal Roach, lui en fait signer un autre avec le studio Chaplin en septembre 1934. La première version des **Temps modernes** est déposée le 25 mars 1933. La préparation du scénario se déroule de l'été 1933 à fin septembre 1934. Entre-temps, il s'adjoint, ce qui est rare, deux collaborateurs Carter de Haven et Henry Bergman.

Chaplin hésite longtemps sur l'ouverture, par exemple une série d'images montrant l'agitation effrénée de la ville à laquelle est indifférent un vagabond qui cherche en vain du travail. Il imagine également des gags qui ne seront pas retenus. Le directeur de l'usine prenant des médicaments et de la soupe de régime pour ses ulcères voit des ouvriers dévorer de copieux déjeuners en écoutant un agitateur plaignant les pauvres travailleurs crevant de faim tandis que les riches patrons s'engraissent. Il jeta sa soupe sur la tête de l'orateur... Dans un parc, deux vagabonds s'inquiétaient sérieusement de l'abandon de l'étalon or, signifiant la fin de leur prospérité et la nécessité d'économiser. Ils rangeaient alors soigneusement

leurs mégots et leurs allumettes usées... La chaîne et ses rouages étaient aussi utilisés pour casser des noix ou secouer la cendre des cigares... Chaplin envisagea même un temps de faire partir son personnage en bateau et échouer sur une île, situation à la Robinson Crusoe, parodiant **King Kong** (1933) ou **Tarzan l'homme-singe** (1932). Chaplin utilise ici la méthode *"de l'arbre secoué"*, terme que lui a suggéré Cocteau : agiter l'arbre pour qu'en tombe tout ce qui n'y est pas bien attaché, le superflu.

Pour la fin, Chaplin s'attacha longtemps à une fin pathétique qu'il tourna. Se remettant d'une dépression à l'hôpital, Charlot recevait la visite de la Gamine, devenue religieuse...

Le tournage se déroule sans encombre sur une longue durée (11 octobre 1934 - 30 août 1934), mais plutôt courte pour Chaplin. La question principale durant cette période était celle du son ! En décembre 1934, Chaplin et Paulette Goddard enregistrent des essais de dialogues qui ne semblent pas avoir satisfait le cinéaste. Le son définitif sera achevé quatre mois après le dernier tour de manivelle. Outre la chanson qu'il interprète, il s'occupa personnellement des sons : les gargouillis de l'estomac de la femme du pasteur sont obtenus en faisant des bulles avec une paille dans un verre d'eau...



Trajectoires croisées



“Un ouvrier” (Charles Chaplin)

Le générique présente le personnage des *Temps modernes* comme “A Worker”, “Un travailleur”, “un ouvrier”. Ce n’est pas la première fois que Charlot/Charlie est désigné par son métier. *L’Usurier* décrit parfaitement la relation de Charlot au travail : son emploi n’est pas vital, d’ailleurs il le perdra sans tragédie. Il est d’ordre ludique : Charlot joue le professionnel avec maladresse mais aussi mépris, voire cruauté, à l’égard de clients se trouvant que lui dans le besoin.

Le *worker* des *Temps modernes* n’est pas différent de ce Charlot-là : il a simplement été rattrapé par le temps, *son* temps. Il est pris en plein travail, nullement tricheur (*slicker*), mais appliqué à bien faire. C’est même cette volonté de bien faire qui entraîne les catastrophes : suivre le rythme de la chaîne à l’usine, trouver la bonne cale sur le chantier naval... Il a si parfaitement intériorisé le mécanisme social et professionnel, puisque une fois le bateau coulé, il reprend de lui-même veste, chapeau et canne. Pourtant, après avoir été rappelé à l’ordre par le patron pour avoir fumé dans les toilettes, il joue la décontraction et la lenteur pour reprendre le travail. Sans pour cela gêner la production. Comme dans *L’Usurier*, il joue même au contremaître pour rappeler à l’ordre son remplaçant. Parfait cobaye, ce n’est pas lui qui détraque la machine à manger. Seule celle-ci est en cause, nous rappelant que c’est aussi uniquement l’accélération des cadences qui entraîne les arrêts de la chaîne de montage. Charlot s’est tellement intégré à l’espace social qu’il voudrait ne plus le quitter (la prison), protégé par ses ennemis de toujours, les flics...

La “Gamine” (Paulette Goddard)

Heureusement, Charlot va rencontrer son double. La Gamine apparaît d’emblée comme l’antithèse du Charlot “travailleur” : le couteau entre les dents, selon l’image classique du bolchevik, volant des bananes pour les distribuer aux enfants pauvres. Elle est définie comme “celle qui refuse de mourir de faim”, par le besoin vital de nourriture. Lorsque Charlot évoque pour elle une vie bourgeoise idéale, la nourriture abonde : fruits ou lait à disposition, T-bone steak qu’ils se partagent (et qu’on retrouvera dans la cabane brinquebalante)... Contrairement à Charlot, elle vole pour manger et ne renonce jamais...



Des ouvriers...

Elle est le Charlot des débuts, le “Chas” de la Keystone, celui pour qui tout est bon pour “gagner sa vie”, faire sa place dans une société qui la lui refuse : chômage et mort du père, bourgeoisie qui la dénonce, services sociaux qui la poursuivent. Charlot est *un* ouvrier, pas *l’*ouvrier type, mais un ouvrier parmi les autres, un exemplaire de la masse sortie du troupeau des premières images du film, dont le film décline quelques exemplaires : le bon ouvrier qui met de l’huile dans les rouages et obtempère à l’ordre de grève (le mécanicien). Le chômeur qui lutte mais est écrasé par la machine politique (le père de la Gamine). L’ouvrier poussé au crime par la crise (Big Bill). Tout ce que Charlot pourrait devenir.

Liberté, égalité, solidarité...

La Gamine éveille la conscience de Charlot qui avait trouvé dans la prison un refuge idéal, le pousse à fuir avec elle, puis à postuler pour la place de gardien de nuit. C’est pour elle qu’il se précipite vers l’usine rouverte, retrouvant les réflexes du Charlot d’antan pour écraser ses rivaux. Si elle résiste aux agents venus l’arrêter, c’est bel et bien Charlot qui les retient et les berne. Lorsqu’elle se laisse aller au découragement (“À quoi bon ?”), face à la triste image de résignation qu’il donnait lui-même au sortir de la prison, “tricher” comme le Chas des débuts : il fait le matamore, pour se donner et lui donner *l’illusion*, donc *l’espoir*, qu’ils s’en sortiront... Et ils sortent des “temps modernes”, libres, égaux et solidaires...

Le travail rend libre ?

1.

Générique.

2. 0h01'10

Surimpression d'un troupeau de moutons sur des ouvriers se rendant à l'usine.

3. 0h01'52

Dans son bureau, le président surveille son usine par un circuit de télévision intérieur et ordonne d'accélérer.

4. 0h02'59

Charlot, qui visse deux boulons à la fois, dérègle régulièrement la chaîne, qu'il faut arrêter.

5. 0h03'57



Il se fait tancer par le contremaître et se dispute avec son voisin, Big Bill.

6. 0h04'20

Surpris en train de fumer aux toilettes par la vidéo du patron, Charlot reprend le travail avec lenteur.

7. 0h05'58

Un démonstrateur présente au patron sa machine à manger.

8. 0h07'40

Pendant la pause-déjeuner, Charlot conserve des gestes mécaniques, peu appréciés de Big Bill.

9. 0h08'33

Démonstration peu concluante de la machine à manger sur Charlot.

10. 0h12'59

Nouvelle accélération : Charlot tombe dans les rouages de la machine. Dégagé, il est pris de délire...



11. 0h14'55

Dans la rue, il s'attaque aux écrous d'une pompe à incendie, puis aux boutons de la robe d'une grosse femme qui appelle un policeman.

12. 0h15'50

De retour à l'usine, il dérègle les machines. Une ambulance l'emmena.

13. 0h17'53

Charlot quitte l'hôpital sans travail.

14. 0h18'30

Dans les rues du port, il veut rendre un drapeau de signalisation rouge tombé d'un camion. Une foule de manifestants lui emboîte le pas. Pris pour un meneur, il est emmené au poste.

15. 0h19'49

Sur un quai, la "Gamine" jette des bananes à des enfants affamés et s'enfuit.

16. 0h20'57

Elle apporte des bananes à ses deux jeunes sœurs. Leur père, chômeur retrouve le sourire à sa vue.

17. 0h22'09

Charlot partage sa cellule avec un inquiétant détenu. Au réfectoire, il arrose son assiette de poudre blanche jetée par un détenu *junkie*. Sous l'effet euphorisant de la poudre, il maîtrise des gangsters qui viennent d'enfermer les gardiens dans les cellules.

18. 0h27'31

Le père de la Gamine est tué lors d'une manifestation.

19. 0h28'18

Des policiers emmènent les fillettes orphelines, mais la Gamine s'échappe.

20. 0h29'18

Gracié, Charlot ne peut rester dans sa confortable cellule. Il reçoit une lettre de recommandation.

21. 0h33'24

La lettre lui permet de trouver un travail sur un chantier naval, où il fait immédiatement couler un bateau...



22. 0h35'09

La Gamine vole des pains. Charlot s'accuse, mais une bourgeoise dénonce "la fille". Charlot entre dans une cafétéria.

23. 0h36'34

Il se sert copieusement et, ne pouvant payer, se fait emmener au poste.

24. 0h38'08

Dans le panier à salade, il retrouve la Gamine, arrêtée entre-temps, mais un accident les éjecte. Il la pousse à s'enfuir, mais elle lui fait signe de la suivre.

25. 0h40'18

Charlot et la Gamine sont assis devant une maison pimpante. Elle habite "nulle part", dit-elle, tandis que la femme sort de la maison et embrasse avec fougue son mari qui part au travail... Charlot évoque une vie idyllique avec une Gamine bourgeoise modèle et nourriture à satiété. Réveil

brutal : la Gamine sent son ventre creux et un policeman les chasse.

26. 0h45'30

Toujours grâce à la lettre de recommandation, Charlot obtient une place de gardien de nuit dans un grand magasin. La nuit, il fait entrer la Gamine. Ils se gavent à la cafétéria...

27. 0h44'59

Au rayon des jouets, Charlot patine en virtuose, au bord d'un abîme qu'il ne voit pas.

28. 0h47'02

À l'étage de la literie, la Gamine s'admire dans un magnifique peignoir blanc, puis Charlot la laisse au lit. Il la réveillera avant l'ouverture.

29. 0h49'18

Parmi les cambrioleurs qui surprennent Charlot, se trouve son ancien collègue Big Bill. La rencontre s'arrose !

30. 0h50'35

Au petit matin, la Gamine se réveille et s'enfuit. Plus tard, une cliente découvre Charlot endormi dans un bac de tissus...

31. 0h51'58

Dix jours plus tard, elle accueille Charlot sorti de prison et lui montre une "maison". En fait une cabane en planches brinquebalante.

32. 0h53'57

Lorsque le travail reprend, Charlot se précipite. Il bouscule la foule de chômeurs pour être embauché.

33. 0h57'18

Assistant d'un mécanicien chargé de remettre les machines en état, ses gaffes amènent le réparateur à être coincé dans la machine. La grève décidée, quittant l'usine, Charlot envoie accidentellement une brique sur un policeman...

34. 1h 05'30

Le propriétaire d'un restaurant remarque la Gamine qui danse dans une rue du port et l'embauche.

35. 1h 06'30

Une semaine plus tard, elle accueille Charlot à sa sortie du poste et lui annonce : "J'ai un travail pour toi".

36. 1h 07'22

Poussé par la Gamine, Charlot confirme au patron du restaurant qu'il sait faire le service et chanter. Deux agents de la protection des Mineurs sont envoyés pour arrêter la Gamine recherchée pour vagabondage.

Malgré sa bonne volonté, et en raison des danseurs, Charlot provoque l'irritation d'un client irascible qui attend en vain son canard rôti. Le patron mise alors sur la chanson...

Pour que Charlot retienne enfin les paroles, la Gamine les écrit sur sa manchette, qu'il perd dès son entrée en scène... Sur la suggestion de la Gamine, il baragouine des onomatopées et obtient un franc succès. Il est engagé, les agents surgissent, mais ils leur échappent.

37. 1h 21'03

À l'Aube, au bord d'une route, Charlot reconforte la Gamine découragée en jouant la détermination et l'optimisme. Il lui réapprend même à sourire et ils s'éloignent vers l'horizon sur une route droite.

[Durée totale : 1h22'56].

Un plus un égale deux



“*Les Temps modernes ne sont qu’une suite de situations comiques dont le héros est Charlot, et le thème commun la société industrielle et ses conséquences*”, écrivait André Bazin en 1954. Il y retrouvait, après les scénarios psychologiques et sentimentaux dont *les Lumières de la ville* demeure exemplaire, “*la pureté de style*” de films tels que *Charlot soldat* ou *le Pèlerin*, où “*la seule exigence du style comique et la logique du personnage présidaient au développement des gags*”. Il est certain que le virage mélodramatique que prend son œuvre de *l’Opinion publique* aux *Lumières de la ville* pousse Chaplin à une construction plus rigoureuse où la multiplication des lieux, des intrigues, des personnages ne peut plus se contenter d’être le développement de Charlot et de son rapport au monde. Dans *les Temps modernes*, le sentimental s’efface partiellement au profit du thème central : la relation de Charlot et des autres personnages, en particulier la Gamine, à la société et à son évolution. Et quoi qu’en pense Bazin, la construction se révèle d’une parfaite cohérence : ce n’est jamais le gag qui amène ou sert de prétexte à une scène, mais il s’y intègre parfaitement comme conséquence logique de la situation.



Notons d’abord l’organisation générale en trois grandes parties comportant chacune 12 séquences (la 37 formant synthèse et épilogue). La première [1 à 12] est centrée sur Charlot et sa relation aux machines. La seconde [13 à 24] entrecroise le trajet de

Charlot et celui de la Gamine, jusqu’à leur vraie rencontre dans un fourgon cellulaire. La troisième [25 à 36] concerne moins la relation (amoureuse) entre Charlot et la Gamine que le rapprochement de leurs attitudes à l’égard de la société et du travail.

Le cellule-mère

Le film est scandé par le retour d’une même scène qui pourrait être tragique mais dont la répétition produit un effet comique : Charlot embarqué par les flics dans un véhicule cellulaire symbolique de la privation de liberté, mais avec des intensités variées. Lorsqu’il est atteint de folie sur son lieu de travail, c’est une ambulance [12] : il suffit de le ramener à la raison pour le réinscrire dans la machine économique et sociale (dont le chômage est partie prenante). Après la manifestation [14], il est jeté brutalement dans le fourgon : ce n’est plus une pièce à rénover mais un grain de sable à éliminer. Le délit de grivèlerie n’est qu’un excès et un léger gauchissement, même conscient, du cycle production-consommation : le policier, “excédé”, est ferme, mais sans brutalité [23]. Au sortir du grand magasin [30], il est encore légèrement titubant et les policiers l’aident pratiquement à monter dans l’habitacle : après tout, la prohibition est abolie depuis quelques années. Lorsque Charlot envoie – accident ou acte manqué ? – une brique sur un policier [33], la mise au panier à salade est la plus sauvage de toutes : l’acte se produit dans un climat de désordre et de violence et constitue une agression directe sur un défenseur de l’ordre public... Ce n’est qu’à la fin de cette série, où Charlot se retrouve objectivement, sinon volontairement, sur la position initiale de la “fille au couteau entre les dents”, que le procédé s’inverse : pour échapper aux agents de la force publique, le couple enferme un instant ceux-ci dans la “loge”.

Échos et variations

Structuré de façon binaire autour du couple Charlot/la Gamine, le film joue également sur une série de scènes qui se font écho deux par deux : à la machine à manger dont Charlot est le cobaye [9] répond celle où il nourrit le mécanicien coincé [33] : de la mécanique “tayloriste” à la générosité maladroite mais humaine. Deux corps sont absorbés et recrachés par la machine Moloch : Charlot pour qui cela débouche sur la folie et le chômage [10-12], le mécanicien, entraînant la grève et, pour Charlot... le chômage ! La baraque sommairement aménagée par la Gamine [31] inscrit dans le réel de la crise la description de la maison idéale digne d’une pub de compagnie d’assurances [25]. Au drapeau rouge inconsciemment brandi par Charlot [14] répond la brique dont il frappe (inconsciemment ?) le policier [33]. À la cafétéria [23], le festin est destiné à refuser la liberté alors que dans le grand magasin [26], Charlot et la Gamine se gavent en toute liberté.

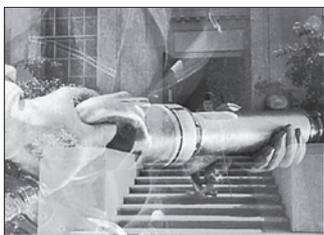
Capitales enfin, les deux haltes du couple sur le bord du chemin : la première dans le rêve d’une intégration illusoire [25], la seconde dans le refus assumé d’une intégration reportée à l’infini de l’horizon [37]...

Séquence n° 13 & 14 : Après une crise de folie due au rythme du travail à la chaîne, Charlot a été interné dans un hôpital psychiatrique...



Liberté ? Solidarité ? Vers la (re)naissance d'une révolte

Plan 1 - Charlot sort de l'hôpital après le conseil du médecin : "Allez-y doucement et évitez toute excitation." La façade est claire, l'escalier entouré d'arbustes printaniers, le cadre respecte pratiquement une parfaite symétrie. Charlot redescend sur terre, après un séjour dans une sorte d'au-delà.



Plan 2 - En fondu enchaîné apparaît l'image d'un marteau-piqueur, puis plusieurs surimpressions de différents mouvements intenses dans la ville (2-7). Ces images enchaînées rapides et très mobiles constituent un contrepoint ironique à la phrase du médecin, mais créent aussi l'idée d'un enchaînement fatal, de la santé retrouvée à l'aliénation inévitable.



Plan 8a - La caméra suit en travelling droite-gauche le déplacement de Charlot le long de la façade d'une entreprise qui affiche : "Fermé". Double réponse, ironique quant au conseil du médecin, désolante au regard du montage des plans 2-7 : malgré l'agitation de la ville, il n'y a pas de travail pour Charlot... Notons la semelle de Charlot qui heurte une protubérance du trottoir sur laquelle il se retourne avec un mélange de tristesse et de fatalité.



Plan 8b - En fin de mouvement, au bout du trottoir, Charlot se trouve devant un magasin, apparemment d'alimentation : la consommation, la nourriture qui est interdite au chômeur qu'il est, élément capital que la suite confirmera. Dans le même temps, la caméra découvre, à droite, un début de profondeur dans un espace jusque-là clos par le mur de l'entreprise, le port, avec ce qu'il laisse imaginer d'évasion, de liberté et d'aventure. Son regard se tourne justement dans cette direction : dans l'attente d'un espoir ?



Plan 9 - De la droite du champ surgit effectivement un banal camion qui s'éloigne vers la gauche. Charlot regarde vers le port, indifférent. La caméra accompagne le mouvement du camion vers la gauche, se centrant sur le drapeau posé sur les planches que Charlot découvre également et suit du regard dans les dernières images. Ce drapeau (supposé rouge) symbolise d'abord, ne l'oublions pas, le travail, premier et unique espoir de Charlot. Rien encore de politique...



Plan 10a - La caméra est sur le camion en marche (travelling arrière par rapport à la rue), le drapeau en équilibre instable en plein centre du cadre : à peine visible à un regard distrait à la fin du plan 9, il devient l'enjeu dramatique et tombe à l'instant même où Charlot réapparaît dans le champ à droite, près d'une plaque d'égout. Le saut qualitatif entre l'attentisme du Charlot au plan 9 et ce qui va suivre est marqué par un passage du mouvement latéral (un peu oblique) à un mouvement frontal (vertical haut-bas sur les deux dimensions de l'écran).



Plan 10b - Un panoramique vers le haut réintègre le contexte spatial : le port dans le fond, Charlot ramassant le drapeau et l'agitant à l'adresse du conducteur (ou du spectateur). Le geste est ainsi lié à l'ouverture de l'espace au fond : une luminosité certaine, une lueur d'espoir ? Pour donner au geste un surcroît de naturel (d'automatisme), Chaplin a opéré une légère ellipse : **10a** a repris le camion un peu en arrière de sa position à la fin de **9**, tandis que Charlot a traversé la chaussée à droite, du réverbère à proximité de la plaque d'égout.



Plan 11a - Raccord dans l'axe : la caméra prend acte de l'éloignement du camion comme du spectateur, encore indifférent à l'appel généreux de Charlot. Chaplin se permet alors un faux raccord manifeste dans la toile de fond : le bateau qui occupait la droite du port à la fin du plan **10a** disparu. Il y a également plus de personnages en arrière-plan (justifiés a posteriori par l'arrivée des manifestants). Le grossissement du plan (de plan d'ensemble à plan américain) donne plus de place à l'espace du port, également plus lumineux.



Plan 11b - Tandis que Charlot, immobile, hèle encore en vain camion et spectateur, l'espace en arrière-fond et le cadre se remplissent de manifestants venus de la droite, le hors-champ jusqu'à caché au spectateur mais suggéré par les regards des passants. Les tenues sombres des ouvriers obscurcissent l'image tandis que l'espace dévolu à Charlot se rétrécit.



Plan 11c - Eux aussi brandissent drapeaux et pancartes qui transforment le sens du simple signe de travaux publics qu'agite toujours Charlot par leurs slogans : "Liberté !... Unité !..." La caméra amorce un travelling-arrière combiné d'un léger mouvement vers le bas qui recadre Charlot de face, à hauteur de caméra et en fait visuellement le meneur de la foule qu'il semble ignorer. L'instabilité de la caméra donne à la foule et à son "leader" un léger roulis qui évoque l'idée d'une marée humaine...



Plan 11d - La masse des manifestants a envahi l'écran : le ciel et l'espace du port, en arrière-fond, ne sont plus visibles. Toutes les sorties potentielles du cadre vers un hors-champ salutaire sont fermées et Charlot est à la fois poussé et bloqué par cette masse à laquelle il est bien malgré lui identifié. La seule issue se trouve en avant-plan, vers le camion (le monde du travail ?) et le spectateur auquel il continue à faire appel jusqu'à ce qu'il s'immobilise, terrifié par ce qu'il voit et que nous ignorons encore...



Plan 11e - La menace se matérialise en un policier à cheval (puis d'autres) surgissant de l'avant-plan et dispersant les manifestants. Une répression symboliquement issue du monde du travail (le camion), qui n'a que faire des manifestations de chômeurs, de leur revendication de liberté et de solidarité. Une répression venue également du spectateur : nous nous sommes amusés de l'ambiguïté qui faisait de Charlot un meneur, mais nous en devinons également le risque pour lui et pour nous, installés dans le confort de notre fauteuil de cinéma.



Plan 11f - Envahi par les policiers, l'espace du plan s'élargit à nouveau (dans une sorte de "V" qui rouvre l'espace du port en arrière-plan). La menace rude du policier à cheval s'éloigne vers la gauche, reste la course-poursuite qui rappelle le burlesque classique dont Charlot s'est toujours tiré...



Plan 12a - Le piège se referme. Charlot a été refoulé et masqué par les forces de l'ordre. L'espace est entièrement occupé par les dos des manifestants en fuite puis par les policiers qui les repoussent brutalement. Aucune issue ne paraît possible. Charlot est hors champ, mais dans un hors-champ que rien ne nous permet d'imaginer.



Plan 12b - La caméra opère un lent travelling-arrière, comme mue par le désir (celui du spectateur) de venir au secours du héros disparu. Le mouvement est ambigu, non plus frontal appuyé sur une construction équilibrée entre verticales et horizontales, mais en diagonale. Le cadre se divise d'ailleurs entre un triangle rectangle blanc (marches et chaussée en bas à droite) et un autre, noir, à l'opposé (policiers). Au centre du premier, le carré de la bouche d'égout d'où surgit le drapeau, suivi de Charlot.



Plan 12c - La caméra immobilisée, Charlot continue de se dégager de la bouche d'égout, sous notre regard satisfait : ce mouvement de caméra et cet arrêt participent de notre complicité avec Charlot contre les policiers dont nous avons à tort suscité le surgissement. Aucun policier ne le voit. Nous sommes revenus près de l'entreprise au panneau "Fermé" (8a), comme si nous pouvions effacer ce qui a eu lieu entre-temps... Ne suffirait-il pas que, comme au bon temps anarchique de la Keystone, Charlot s'enfuit, après, pourquoi pas, un coup de pied vengeur ?



Plan 12d - Mais nous sommes dans les "temps modernes" (1935-36) : la police veille au respect de l'ordre établi et arrache brutalement Charlot à toute illusion de liberté. Alors que ce dernier se recroqueville dans son trou à leur approche, ils le tirent avec une telle violence qu'il se retrouve projeté en l'air, les jambes repliées un très bref instant dans une position fœtale : un accouchement au forceps... Mais aussi, on le verra par la suite, le début d'une renaissance.
[Carton : "So, you're the leader." - "Alors c'est toi, le meneur."]



Plan 12e - L'incident n'a pas encore changé Charlot. Toujours inconscient de la situation, il discute avec les forces de l'ordre, tente d'expliquer qu'il voulait seulement rendre ce drapeau à son propriétaire qu'il montre du doigt... Aucun sentiment de solidarité (unité) avec les manifestants qui, eux, restent d'ailleurs en retrait maintenus par un cordon de policiers.



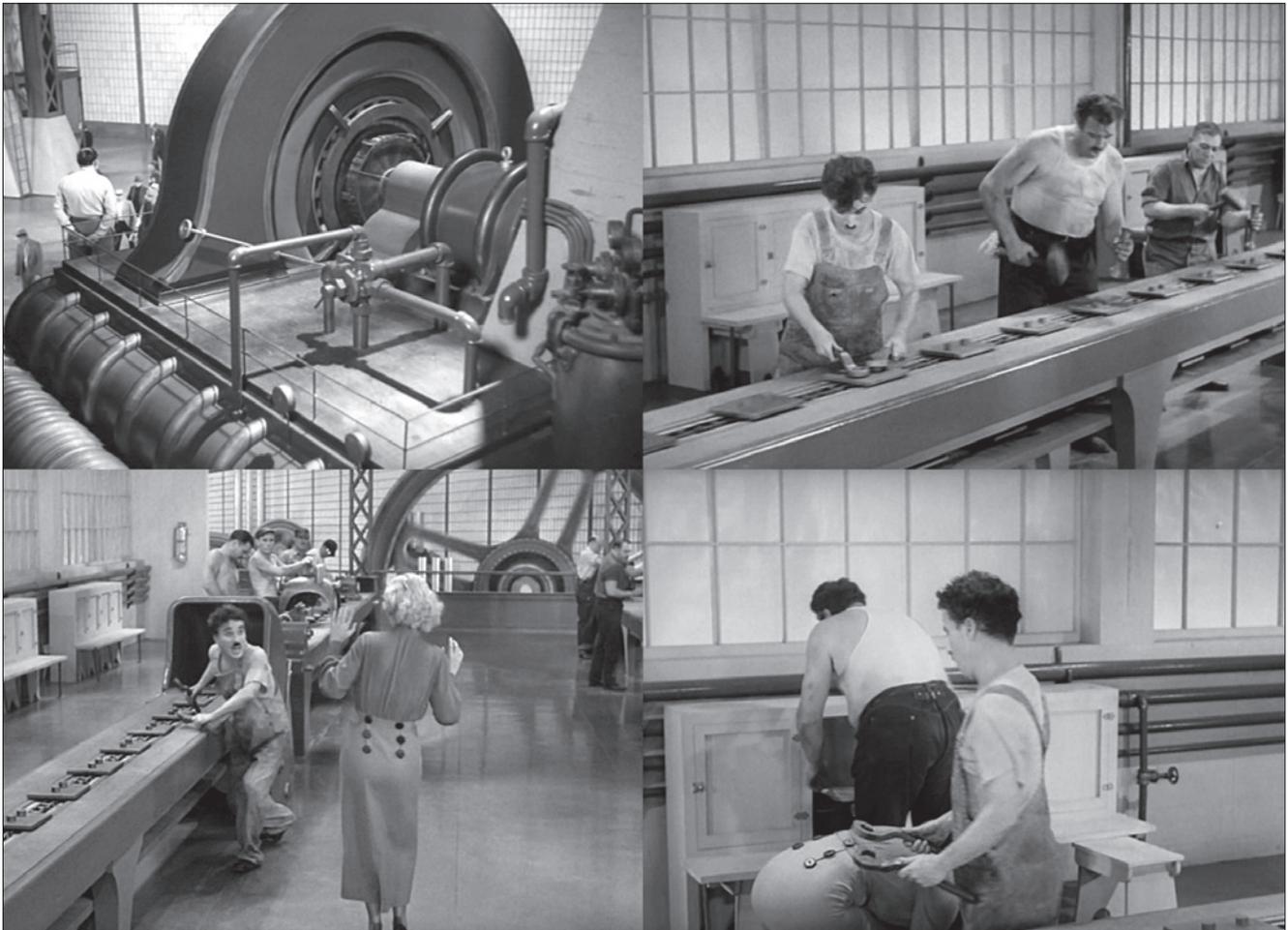
Plan 12f - Plus question de "solidarité" donc, encore moins de "liberté" : le véhicule cellulaire est entré par la gauche et les policiers, en nombre plus que suffisant pour maîtriser un "meneur", projettent brutalement Charlot à l'intérieur. La caméra suit le mouvement de la masse sombre du véhicule vers la droite. Le noir domine les trois quarts de l'image dans la hauteur. Le fondu au noir achève de renvoyer cette révolte pour le moins équivoque au néant...
[Carton : "La Gamine, une enfant du port qui refuse de mourir de faim".]



Plan 13 - Le plan suivant s'ouvre sur le gros plan d'un couteau qui découpe un régime de bananes, puis la caméra monte vers le visage et le regard ardent de la Gamine qui place le couteau entre ses dents, lançant un regard provocant alentour... Dans un mouvement dialectique, Chaplin oppose à la manifestation avortée et à l'agitation impuissante et inconsciente de Charlot, le défi lancé à la société, prélude à la rencontre du vagabond et de la fille du chômeur militant, pour qui liberté rime avec solidarité... Le lien ? Le besoin vital de se nourrir !

* Les numéros de plans imprimés en caractères maigres ne sont pas représentés.

Charlot en roue libre...



Dérives du "Taylorisme" que son instigateur n'avait sans doute pas prévues.

La séquence analysée en page 8, constitue le pivot du film. Elle précède la première apparition de la Gamine qui transformera la passivité de Charlot en une révolte qui ne prendra pas nécessairement le cours qu'elle-même pouvait en attendre...

Souvent citée et diversement interprétée à l'époque, cette scène n'est ni révolutionnaire ni condamnation de tout mouvement de protestation. Charlot sort de l'hôpital en quelque sorte "lessivé". Il est déconnecté du monde du travail. On peut même dire qu'il est quasi indifférent au fait que le travail se fasse plus que rare : il n'accorde aucun regard à la pancarte "Fermé", que nous, nous remarquons immédiatement. Mieux, lui importe plus un défaut du trottoir qui risque d'endommager la semelle de sa chaussure... Jusqu'au moment où il découvre le drapeau sur la planche du camion, il est une sorte de somnambule décérébré, un "étranger" à ce qui l'entoure à la façon du héros de Camus. Pas si étranger que cela : son haussement d'épaule après un coup d'œil sur le trottoir déformé peut se traduire par un "je suis au-dessus de cela", tandis que sa volonté de restituer au conducteur du camion

le drapeau perdu, proche de l'affabilité du Hulot de Tati, surtout celui des **Vacances**, implique un minimum de sens social, de solidarité... En fait, ce qui se joue dans cette séquence, c'est la liberté de Charlot, sa libre disposition de l'espace. Son espace, sa capacité à respirer ou à rêver, voire simplement à errer, est limitée par la foule des manifestants qui l'embrigadent malgré lui et malgré eux – ils ne remarquent guère ce "meneur" –, et par les forces de répressions policières.

Pourtant, **les Temps modernes** continue à être l'exemple de la dénonciation du travail à la chaîne et de l'exploitation du travailleur par le capital et l'industrie aux fins d'un profit maximum dont il n'est pas le bénéficiaire. Les premières séquences sur la chaîne qui conduira Charlot – "a worker", "un travailleur", "un ouvrier" – en hôpital psychiatrique continuent à servir d'appui aux cours d'histoire sur le thème du travail à la chaîne et du "taylorisme". Description qui demeure juste si l'on ne réduit pas le propos de Chaplin à la lutte des classes et au rejet pur et simple du machinisme et du progrès technique.

La mécanique infernale

Première image : une horloge dont une aiguille égrène les secondes qui nous séparent des six heures fatidiques, début du travail à l'usine... Puis plongée sur un troupeau de moutons (2) plein cadre, enchaînant sur la foule des travailleurs sortant d'une station de métro... À gauche, la balustrade limite bien l'espace vital, mais la rue et une bouche d'égout – que l'on retrouvera ultérieurement – donnent l'idée d'un espace par où s'échapper qui était refusé aux animaux destinés aux abattoirs. Le plan suivant montre ces mêmes hommes marchant dans une rue qui demeure un lieu encore ouvert à toutes les propositions, mais qui est lourdement surplombée par ce que l'on devine être "l'usine", but de leur trajet commun... Pas tout à fait commun en fait : le flot des piétons croise une automobile, soulignant la divergence d'intérêts entre ceux qui en possèdent une et les autres... À l'intérieur de l'usine, les ouvriers sont visuellement enfermés par les superstructures architecturales de l'usine qui redoublent ou se confondent avec le cadre.

Ces plans sont tous articulés par des fondus au noir, puis enchaînés, comme si tout découlait logiquement du mouvement mécanique implacable des aiguilles de l'horloge. Cet enchaînement rapide mais encore en douceur est cassé par le raccord brutal (*cut*) avec le plan suivant. Dans l'usine, les ouvriers sont dominés par la masse énorme des turbines, de la machinerie industrielle dont ils sont désormais tributaires (au moins pour la journée). Pas de lignes horizontales ou verticales, mais une série de lignes obliques convergeant vers un point de fuite situé hors du cadre : le hors-champ imaginaire, l'utopique liberté d'où viennent et vers où rêvent d'aller les travailleurs.

Un homme est à l'aise entre ces machines impressionnantes qui ne semblent guère le menacer : il a la carrure et la musculature de Maciste – héros des grands films "historiques" italiens des années 10-20, à la gloire du Duce, que Chaplin ne pouvait ignorer – ou de Tarzan. C'est lorsqu'il actionne sans hésitation l'énorme machinerie que le récit filmique passe alors un cran au-dessus (3) : un panneau reproduit la vitre opaque d'un bureau : "President. Electro Steel Corp". C'est le pouvoir dans sa pure abstraction : président, mais sans nom, l'essentiel étant dans la dénomination de la firme, abstraite, impersonnelle, sans la moindre humanité... Confirmation : le "président" s'interroge sur la place d'une pièce dans un puzzle, lit distraitement un journal au dos duquel s'étalent les aventures de Tarzan (!), avale des médicaments apportés par une secrétaire aussi dévouée qu'indifférente...

Cette introduction nous a fait remonter de la base – les travailleurs traités comme un troupeau de moutons – au sommet : un pouvoir abstrait et indifférent. Le film peut alors parcourir le chemin inverse : la transmission des ordres du haut vers le bas, via le circuit interne de télévision, qui reproduit exactement le cadre d'images que nous venons de voir. Une fois l'ordre d'accélération de la chaîne donné, la caméra, jusque-là fixe, accompagne le déplacement d'un ouvrier pour venir piquer un ouvrier parmi d'autres (4). Redoublant l'appellation du générique "a worker", cette introduction du héros insiste sur une sorte de hasard : ce pourrait être son voisin, même si pour nous c'est Charlot, chargé de tous les rôles que nous lui connaissons. C'est précisément

dans cette contradiction que le film (et peut-être le mythe de Chaplin tout entier) puise sa force : un être anonyme, mais aussi un individu avec ses caractéristiques. Les gags qui suivent en relèvent : contrairement aux autres ouvriers travaillant sur la chaîne de montage, Charlot est sujet à des besoins naturels ou des erreurs humaines : se gratter, éviter une mouche audacieuse, fumer une cigarette en cachette, coincer sa clé sur un boulon (4 et 5)... Ce n'est pas seulement parce que Charlot est le héros qu'il est le seul sujet de ces gags, mais surtout parce qu'il est le seul à ne pas se confondre avec l'outil de travail mécanique, le seul à ne pas être totalement mécanisé.

L'homme-outil : Moloch ou l'auto-mangeoire



La scène anthologique de la machine à manger (ou à nourrir, ou "auto-mangeoire") (9) est à cet égard exemplaire. Il est désigné au hasard par le directeur comme cobaye. "Pourquoi moi ?", semble-t-il dire tout naturellement. Parce qu'il est, justement, "a worker" – un parmi d'autres –, dans l'esprit du patron. Subtilement, Chaplin filme d'abord Charlot de face, au centre de l'image, tandis qu'on installe la machine et qu'on lui en explique le fonctionnement. Dès que la machine est en marche, Charlot est filmé de biais ou décentré (entre autres par la présence à ses côtés de l'assistant du démonstrateur). Il n'est plus l'exemple-type, l'image publicitaire idéale que souhaiteraient les promoteurs de la mangeoire, mais légèrement – légèrement seulement, mais cela suffit – décalée. Charlot regarde chaque phase avec étonnement, puis avec horreur. Plus que dans tout autre moment du film, la transformation du travailleur en "chose", en objet, en outil anonyme. En fait bien sûr partie la façon dont Charlot est incarcéré dans la machine, mais surtout la situation elle-même. La nourriture est en effet un des principaux fils conducteurs thématiques du film, depuis la pause repas qui ouvre cette séquence (8), les bananes qui nous font découvrir la Gamine (15), le pain volé (22), la cafétéria (22), les sandwiches et le gâteau du supermarché (26), la viande qu'ils partagent en rêve (25) puis dans la baraque de planches (31)... Aux gags de la machine à manger répondent deux autres scènes. Celle qui l'introduit (8) et celle où Charlot nourrit le mécanicien interprété par Chester Conklin (33). Dans la première, le mouvement acquis par Charlot, déjà réduit momentanément à



un comportement mécanique par une sorte de vitesse acquise, détruit l'assiette de potage de Big Bill. Gag, mais aussi scandale : n'est-ce pas justement pour gagner d'abord de quoi se nourrir que l'un et l'autre travaillent ? On s'en souviendra lorsque Charlot retrouve (28), cambrioleur de supermarché, son ancien compagnon de chaîne qui lui explique : *"On n'est pas des cambrioleurs. On a faim"*. Lorsque, suite à la maladresse de Charlot, le mécanicien se trouve immobilisé dans les rouages, Charlot fait tout pour l'en sortir, en vain. Mais il ne manquerait pour rien la pause-déjeuner et abandonne le pauvre homme à son sort une fois la sonnerie entendue, comme s'il tirait inconsciemment la leçon de la soupe perdue de Big Bill... Il faut que le mécanicien réclame son propre déjeuner pour que Charlot, avec la même bonne volonté dont il faisait preuve en tentant d'arracher l'homme à la machine dévoreuse, se préoccupe de le nourrir. Plutôt que le *nourrir*, Charlot va se préoccuper de le gaver. S'il y a ici plus d'humanité dans l'intention que lorsque la machine tentait de gaver l'ouvrier-cobaye, le résultat est le même : la bonne volonté de Charlot gaspille tout autant les ingrédients du repas que l'*auto-mangeoire*... Contrairement à ce que promet la société capitaliste – mais pas seulement elle sans doute –, entre travailler et manger, il faut choisir...



Un travail particulier sur le bas du cadre

Deux séquences importantes des *Temps modernes* font intervenir une dimension trop rarement utilisée au cinéma : le bas de l'écran ou du cadre, utilisé matériellement ou symboliquement. Dans la séquence du drapeau (14), un trou d'égoût permettait à Charlot d'échapper aux policiers, au moins pour un temps. À la fin de la séquence de la machine à manger, délivré de l'appareillage qui l'assimilait à la machine, c'est encore par le bas, glissant de sa chaise, que Charlot retrouve sa liberté... Rien d'étonnant à ce que ce vide soudain soit l'élément essentiel d'une autre séquence anthologique du film, celle du patinage au bord du gouffre constitué par un escalier en réfection au rayon des jouets du grand magasin où Charlot a trouvé – très provisoirement – une place de gardien de nuit (27). On admire, certes, la virtuosité de Chaplin (l'acteur), même si cette scène a été obtenue à l'aide d'un trucage (le "gouffre" est une banale toile peinte). Sans doute pour épater la Gamine, au départ, Charlot démontre ses qualités de patineur. Gouffre ou pas gouffre, l'important est que cette scène scelle la relation ludique entre Charlot et la Gamine. Elle reprend la tonalité de celle de l'évasion, après l'accident de fourgon cellulaire (24). Charlot se réveille le premier et est pris d'un réflexe ancien – entendons ancien Charlot par rapport au Charlot travailleur apparemment assagi qu'il était jusque-là dans le film : il frappe d'un léger mais efficace coup de matraque le policier qui reprend ses esprits à côté de lui. Puis c'est la Gamine qui, avec un air quasi enfantin, l'incite à le suivre après avoir un instant disparu derrière le coin d'une façade. À cet instant, Charlot comme le film basculent : avant de se tourner vers le policier qui se relève, Charlot/Chaplin tourne lentement la tête vers la caméra et le spectateur, avec un sérieux qui tranche sur la situation si typiquement burlesque. Comme si personnage et cinéaste lançaient un défi à la société (à nous) : maintenant, les choses sérieuses vont commencer, ce qui précédait n'était que faux-semblant ! Le Charlot apollinien se transforme progressivement en Charlot dionysiaque. Cette distinction empruntée à la mythologie via



Nietzsche et chère à Jean Douchet n'a rien de gratuite : aussi bien lorsque notre héros se laisse emporter par son élan avant de gâcher la soupe de Big Bill (8) que lors de sa crise de folie (10-12), le caractère faunesque du comportement de Charlot (présent dans de nombreux courts métrages) est évident dans son obsession des boutons-écrous des tenues féminines de tout âge et corpulence. En se bandant les yeux pour son exhibition de patinage, Charlot se ferme volontairement à tout principe de réalité. Notons que la conscience du danger, de la chute possible, par la Gamine d'abord puis par Charlot, réduit à néant ce plaisir ludique dont la nature sexuelle est précisément indiquée par ce qui suit : une scène de chambre à coucher, certes fort pudique, mais bien peu innocente !

Le vertige du gouffre trouve également un écho dans le vertige procuré par les substances plus ou moins illicites : la drogue ingurgitée par Charlot en prison (17), l'alcool consommé avec Big Bill et ses complices (29). Ces vertiges artificiels mènent le héros dans des impasses, certes différentes : dans le premier, Charlot s'enferme dans une situation de totale indifférence à la vie réelle (que vient rappeler la mort violente du père de la Gamine), dans le second, il sort de ses rêves et est ramené à la dure réalité, la baraque brinquebalante au lieu de la maison bourgeoise rêvée (25) ou de la chambre à coucher et des peignoirs de luxe (28).

Vous avez dit "modernes" ?

Pourquoi "Modern Times" ("Les Temps modernes") ? Chaplin se contenterait-il de critiquer, en bon réactionnaire, le progrès ? S'attaquerait-il au monde capitaliste qui érige l'exploitation de l'homme par l'homme – plus exactement du prolétaire par le bourgeois – à travers la machine ? Fustige-t-il l'Amérique qui lui a apporté les moyens de vivre, la célébrité, la fortune ? Une simple mise en relation de la première apparition de Charlot dans *les Temps modernes* et de la dernière image permet de trancher entre diverses interprétations possibles. Au début, Charlot au travail, soucieux de bien faire, de s'intégrer dans la société marchande, de gagner sa vie. Un Charlot que l'on retrouve dans maints courts métrages (cf. *Le Monde de Charlie Chaplin*, pp. 2-3) aux titres significatifs : *Pour gagner sa vie*, *Work* (Charlot apprenti)... À la fin, le Charlot est fidèle à maintes fins récurrentes : celui qui s'éloigne vers un avenir incertain et ouvert à tous les possibles, quittant un monde où il n'a pas su ou voulu s'intégrer. C'est celui qui correspond au titre évocateur d'un court métrage où, précisément, il s'intégrerait bien à la société par amour – un amour bien plus sensuel que romantique –, mais où il ne se résoudra jamais à accomplir vraiment le travail que lui propose le fermier, *The Tramp* (Charlot vagabond).

Le lieu et le temps de vivre...

Une première fois, on voit Charlot et la Gamine cheminer vers la caméra, de face, juste avant le rêve d'une maison idéale (25), avant de s'asseoir dans l'herbe. Ils marchent à gauche (à l'image) de la ligne qui désigne grossièrement le milieu de la voie, comme s'ils respectaient encore une frontière réglant la circulation. Au dernier plan, le couple s'éloigne ignorant la ligne, cette fois bien dessinée, de séparation des voies, que les larges chaussures de Charlot piétinent d'ailleurs allègrement. Il faut aussi mettre en relation cette fin avec les slogans brandis lors de la manifestation dont

Charlot se retrouve, bien malgré lui, le meneur (cf. "Analyse d'une séquence", pp. 8-10), qui réclament la liberté et l'union. Très exactement ce qu'a trouvé exceptionnellement le petit homme à la fin des *Temps modernes* : il n'est plus seul – à la différence de la plupart des fins de films de Chaplin du même type – et il est libre, avec tout ce que cela implique de risque (comme celui de patiner au bord d'un gouffre)... "*Nous nous débrouillons*", lance Charlot comme la morale ultime du nomade contre la sédentarisation obligatoire proposée par ce qu'on nomme "civilisation"...

Morale ultime ? Non... C'est à l'instant suivant que l'artiste livre son message. Faussement convaincue, la Gamine se force et fait, sans le savoir, littéralement "la gueule". Charlot l'arrête, comme si, dans ce cas, tout était perdu... Il lui indique le sourire qui doit se dessiner sur son visage : elle sourit. Happy end. Ce qui aurait pu n'être qu'une fin utopique navrante devient un vrai message pour l'humanité, presque aussi fort mais plus concentré que l'appel aux hommes de la fin du *Dictateur* : le cinéma, l'art, seuls peuvent changer la vie, lutter contre les forces de l'oppression, ouvrir un espace de liberté... Les "temps modernes", ce n'est pas seulement une période, une époque, c'est – et tout le rythme du film en témoigne – un rythme, une durée, une façon de vivre : Charlot et la Gamine ne perdront plus leur temps à le gagner, désormais ils prennent leur temps, marchent à leur rythme... Charlot évolue désormais en roue libre plutôt qu'enfermé dans les rouages de la productivité à tout prix...





GÉNÉRIQUE

Titre original	Modern Times
Production	Chaplin - United Artists
Producteur	Charles Chaplin © 1936
Scénario	Charles Chaplin
Réalisateur	Charles Chaplin
Ass.-réal.	Carter De Haven, Henry Bergman
Images	Roland Totheroh, Ira Morgan (ASC)
Décors	Charles D. Hall, Russell Spencer
Musique	Charles Chaplin
Arrangements	Edward Powell, David Raskin
Dir. orchestre	Alfred Newman
Enregistrements	Paul Neal, Frank Maher
Musique add.	C. Massey (<i>Halleluiah, A Bumb, Prisoners' Song</i>), Bland (<i>Haw Dry Am I, In the Evening By the Moonlight</i>), Duncan et Daniderff (<i>Je cherche après Titine</i>). Jack Shannon
Photo plateau	Jack Shannon
Interprétation	
<i>A Worker</i>	Charles Chaplin
<i>La Gamine</i>	Paulette Goddard
<i>Le patron du restaurant</i>	Henry Bergman
<i>Le mécanicien</i>	Chester Conklin
<i>Le Pt de l'Electro Steel Corp.</i>	Allan Garcia
<i>Big Bill</i>	Stanley J. Sanford
<i>Un cambrioleur</i>	Hank Mann
<i>Un cambrioleur</i>	Louis Natheaux
<i>Le shérif Couler</i>	Stanley Blystone
<i>Le contremaître</i>	Sam Stein
<i>Femme à la robe à boutons-écrous</i>	Juana Sutton
<i>L'aumônier</i>	Dr Cecil Reynolds
<i>Épouse de l'aumônier</i>	Myra McKinney
<i>Le directeur de la prison</i>	Lloyd Ingraham
Film	Noir et blanc
Format	1/1,37
Durée	83 mn (2 700 m)
Année	USA 1936
Tournage	12 janvier 1935 - 5 février 1936
Sortie (USA)	5 février 1936 (réédité en 1954)
N° de visa	16 028
Distributeur	MK 2 Diffusion (2002)

Paulette Goddard

L'interprète de la "Gamine", Paulette Goddard, de son vrai nom Pauline Marion Levy (ou Levee), est née à Long Island (New York) en 1911, d'une mère mormon et d'un père juif. Enfant, elle est d'abord modèle, puis elle se produit dans les spectacles de music-hall du Ziegfeld Folies dès l'âge de treize ans. Mariée et vite divorcée, elle débute à Hollywood en 1929, souvent comme danseuse. Elle apparaît dans **les Carrefours de la ville** de Rouben Mamoulian (1931) et est engagée par Hal Roach (le rival de Mack Sennett en matière de burlesque) pour qui elle jouera dans **le Roi de l'arène** (*Kid from Spain*), dirigé par Leo McCarey, avec Eddie Cantor, ou dans **les Sans-soucis**, avec Laurel et Hardy (1932). Elle joue dans **les Temps modernes** (1936) et **le Dictateur** (1940). Chaplin l'épouse secrètement en 1936 et leur divorce est prononcé sans heurts en 1942. Son interprétation de Miriam Aarons dans **The Women** (*Femmes*), de George Cukor en 1939 lui vaut un contrat avec la Paramount, dont elle deviendra une des plus grandes stars, mais elle est déçue ne ne pas être choisie pour le rôle de Scarlett dans **Autant en emporte le vent** (entre autres parce qu'elle ne peut fournir un certificat de mariage avec Chaplin, la cérémonie ayant eu lieu sur un bateau !). Dans les années quarante, elle joue à plusieurs reprises sous la direction de Cecil B. DeMille (**les Tuniques écarlates**, **les Naufrageurs des mers du sud**, **les Conquêteurs d'un nouveau monde**). Elle est aux côtés de Charles Boyer et Olivia de Havilland dans un des premiers films américains projetés officiellement en France après la Libération, **Par la porte d'or** (Mitchell Leisen, 1941). Nominé en 1943 pour l'Oscar de la meilleure actrice de second rôle pour **les Anges de miséricorde** (Mark Sandrich), aux côtés de Claudette Colbert et Veronika Lake, elle interprète en 1946 Célestine dans **le Journal d'une femme de chambre**, de Jean Renoir, aux côtés de Burgess Meredith, son second mari (1944-1950). Son succès déclinant, la Paramount ne renouvelle pas son contrat et, à partir de 1950, elle joue dans des films mineurs ou de série B. En 1958, elle épouse l'écrivain allemand Erich Maria Remarque, qui décède en 1970, et reste en Europe. Son dernier film est italien, l'adaptation par Francesco Maselli du roman d'Alberto Moravia **les Indifférents** (*Désirs pervers / Les Deux rivales*, 1965), avec Claudia Cardinale. Après une apparition dans un téléfilm en 1972 (**The Snoop Sisters**), elle meurt en Suisse d'une crise cardiaque en 1990, laissant une somme de vingt millions de dollars à l'Université de New York. Dans le film **Chaplin** (Richard Attenborough, 1992), son personnage est interprété par Claire Trevor.

Chester Conklin (le mécanicien)

Né dans l'Iowa en 1886, il est mort en Californie en 1971. De son vrai nom Jules Cowles, clown au cirque Barnum, il débute en 1913, dans des films de la compagnie Majestic, avant de rejoindre la Keystone. Il est présent dès le premier film de Chaplin, **Pour gagner sa vie**, avec sa moustache tombante façon morse, son regard vitreux et son nez bulbeux, ses vêtements trop grands... 234 apparitions répertoriées à l'écran en 53 ans ! Certes, souvent dans des unes ou deux bobines du temps du muet ou dans de simples apparitions (barman dans **Ma femme est une sorcière**, de René Clair, 1942). Dans **le Dictateur**, il se fait raser au son de la **Rhapsodie hongroise**. En 1924, Stroheim lui donne un vrai rôle ("Popper" Sieppe) dans **les Rapaces**, et il joue aux côtés de Gary Cooper dans **the Virginian** (Victor Fleming, 1929)... Citons encore **Madame et ses flirts**, de Preston Sturges (1949) et sa dernière apparition en 1966 où il joue avec Henry Fonda une partie de poker risquée dans **Gros Coup à Dodge City** (Fielder Cook).

La plupart des interprètes des **Temps modernes** appartiennent à l'équipe de Chaplin, le cas limite étant celui de l'aumônier de la prison, que joue le médecin personnel de Chaplin, le Dr Cecil Reynolds.

Henry Bergman (Le patron du restaurant)

Né en 1868, il débute sur la scène dans des opéras et des comédies musicales et au cinéma en 1914, chez Henry Lehrman (Knock out Company). À partir de 1916, sa haute et puissante silhouette apparaît exclusivement dans une vingtaine de films de Chaplin, à qui il vouait un culte et pour qui il est une sorte d'homme à tout faire, d'assistant (**les Lumières de la ville**, **les Temps modernes**), de coordinateur (**le Dictateur**). Il a ouvert un restaurant célèbre à Hollywood, le "Henry's" avant de s'éteindre en 1946.

Hank Mann (Le premier cambrioleur)

De son vrai nom David W. Liebman, il a débuté sur les planches, puis au cinéma à la Keystone en 1914. Il joue dans une dizaine de films de Chaplin à partir de **l'Étrange aventure de Mabel**, jusqu'au **Dictateur**. Il apparaît une dernière fois à l'écran en 1957, dans **l'Homme aux mille visages**, biographie de Lon Chaney par Joseph Pevney. Il meurt en 1957.



Le tour du monde de Chaplin (1931-1932)

Après la sortie des *Lumières de la ville*, Chaplin quitte les États-Unis le 13 février 1931, pour n'y revenir que le 10 juin 1932. Un voyage autour du monde le conduit à Londres, Berlin, Vienne, Venise, Paris, la Côte d'azur (Nice, Juan-les-Pins), la Normandie, Alger, l'Espagne, la Suisse (Saint Moritz), Ceylan, Singapour, Java, Bali, Tokyo... Aux USA, il a pu observer les méfaits de la crise qui a suivi le jeudi noir du 24 octobre 1929. En Europe, ses effets se font sentir durant ce voyage et il est impossible à Chaplin, malgré son statut privilégié et protégé, de ne pas en être conscient.

Ce voyage, qu'il raconta dans un article qu'il dicta avec soin de juin 1932 à février 1933, publié à la fin de cette année dans le *Woman's Home Companion* (inédit en français), marqua un tournant dans le cinéma de Chaplin, qu'il s'agisse des *Temps modernes* ou du *Dictateur*.

Constatant en outre que sa popularité reste immense, il en tire une responsabilité nouvelle : il a un rôle à jouer par le cinéma mais aussi au-delà du cinéma. S'il est choqué par l'idée de George Bernard Shaw pour qui tout art doit être propagandiste, il pense que l'art est d'abord une intensification de la vie, "en dépit de son aspect moral" qu'il ne néglige pas.

Cette conscience de sa responsabilité est renforcée par le nombre et la qualité de ses interlocuteurs. À Londres, il rencontre le Premier ministre travailliste Ramsay MacDonald, l'économiste Keynes, favorable à l'interventionnisme de l'État, et Lloyd George, ministre ex-libéral, qui s'en inspire, Winston Churchill, Gandhi... En Allemagne, des membres du Reichstag et le neveu du Kaiser... En France, il reçoit la Légion d'honneur, en Belgique, il est décoré par le Roi...

À plusieurs reprises, il manifeste des idées "progressistes" : encourager une régulation internationale du commerce, réduire les heures de travail et assurer un revenu minimum aux citoyens, soutenir la libre entreprise tant qu'elle ne nuit pas au progrès ou au bien-être de la majorité, contrôle des prix, abandon de l'étalon or... Albert Einstein, à qui il se confie, ironise : "Vous n'êtes pas un acteur, vous êtes un économiste". Plus directement en rapport avec les *Temps modernes*, il reproche à Gandhi de rejeter le progrès technologique et affirme que la machine apportera à l'homme moderne plus de temps de loisir. Il confie en 1931 à une journaliste du *New York World* : "Le chômage est la question vitale... L'humanité devrait profiter de la machine. La machine ne devrait pas signifier la tragédie et la mise au chômage."

De retour aux USA, Chaplin soutient Roosevelt et intervient à la radio en octobre 1932 en faveur du National Recovery Act, qui interdit le travail des enfants, garantit le relèvement des salaires par des négociations collectives et établit des accords de répartition des marchés industriels pour limiter la concurrence.

Le pauvre et le prolétaire

"[...] Charlot a toujours vu le prolétaire sous les traits du pauvre : d'où la force humaine de ses représentations, mais aussi leur ambiguïté politique. Ceci est bien visible dans ce film admirable, *les Temps Modernes*. Charlot y frôle sans cesse le thème prolétarien, mais ne l'assume jamais politiquement ; ce qu'il nous donne à voir, c'est le prolétaire encore aveugle et mystifié, défini par la nature immédiate de ses besoins et son aliénation totale aux mains de ses maîtres (patrons et policiers). Pour Charlot, le prolétaire est encore un homme qui a faim [...] Enlgué dans sa famine, l'homme-Charlot se situe toujours juste au-dessous de la prise de conscience politique : la grève est pour lui une catastrophe parce qu'elle menace un homme réellement aveuglé par sa faim ; cet homme ne rejoint la condition ouvrière qu'au moment où le pauvre et le prolétaire coïncident sous le regard (et les coups) de la police. [...] Charlot, conformément à l'idée de Brecht, montre sa cécité au public de telle sorte que le public voit à la fois l'aveugle et son spectacle ; voir quelque'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. [...] Son anarchie, discutable politiquement, représente en art la forme peut-être la plus efficace de la révolution."

Roland Barthes, in *Mythologies* (1957), éd. du Seuil, coll. Points-Essais, 1970.

Un humanisme abstrait

"En grand artiste, [Chaplin] mettait dans ce personnage toujours plus de pénétration, toujours plus de pathos. Déjà dans *les Lumières de la ville*, dont le prologue est empreint de sarcasme pour la 'prosperity' américaine tellement vantée, c'est précisément lui, Charlot, misérable vagabond sans toit, qui reconforte et persuade un millionnaire désespéré : la vie est merveilleuse et l'homme est bon. Ce n'est point par hasard que, dans *les Temps modernes* – le film le plus fort, le plus progressiste de Chaplin qui rit amèrement de la civilisation capitaliste – l'auteur accepte que son personnage, ayant ramassé sur la chaussée un drapeau rouge tombé d'un camion, se mette sans le savoir à la tête d'une manifestation de travailleurs. Dans son héros, Charlot encore voyait seulement l'homme victime qui peut par hasard être impliqué dans la lutte, non l'homme conscient qui, activement, se jette dans la bataille.

Ce personnage passif ne correspond pas au caractère civiquement actif de Chaplin lui-même. Ici, la contradiction surgit dans son œuvre. Le sentiment civique pousse le citoyen Chaplin à réagir fortement, sous une forme ou une autre, aux événements contemporains qui agitent les masses : l'artiste en revanche voit ces mêmes événements comme un fond sur lequel mouvoir son personnage immuable. Le sens artistique de Chaplin retarde notablement sur son sens civil. Un humanisme abstrait, tel est le fondement de sa vision artistique du monde".

Alexandre Lejtes, in *Talent et conception du monde, Novij Mir*, Moscou, 1948. (in *Premier Plan*, cf. Bibliographie, p. 18).

La primauté du style

"Il se peut qu'au lendemain de la crise mondiale, à l'aube du Front populaire, les allusions politico-sociales parussent une volonté de satire directe (encore que confuse). Ce qui se dégage au contraire maintenant, c'est la primauté du style. Entendons-nous : je ne veux nullement dire que le fond a perdu de son intérêt, mais au contraire que la force et la justesse de la parabole se dégagent bien mieux aujourd'hui, au-delà des polémiques d'actualité. Critiquer le règne de la machine et la division du travail n'a en effet guère de sens et si le film peut être utilisé contre le capitalisme, il le peut tout autant contre le stakhanovisme soviétique ; aussi bien jeta-t-il, paraît-il, un certain froid. C'est qu'il n'est rien moins qu'un film à thèse et si Chaplin s'y affirme effectivement avec l'homme contre la société et ses machines, son affirmation ne se situe pas sur le plan contingent de la politique ou de la sociologie, mais uniquement de la morale et toujours par le style." André Bazin, "Le temps rend justice aux Temps modernes", in Arts, 1954 (repris in *Charles Chaplin*, Ed. Cahiers du cinéma).

La conscience de classe

"L'individu Charlot, l'éternel vagabond, le marginal, ne se perd pas en entrant dans *les Temps modernes*, il s'y situe. 'Ceci, annonce le générique, est l'histoire de l'industrie, de l'entreprise individuelle, de l'humanité à la conquête du bonheur.' On appréciera que l'entreprise individuelle recouvre aussi bien la libre entreprise, le capitalisme sauvage ou rationalisé, que l'aventure solitaire, égoïste, égotiste qui, à sa manière, tient sa partie dans le concept collectif de l'humanité en marche. Dans l'univers de Charlot, la réalité collective, la société, l'état n'existent, ne se manifestent que sous la forme d'une unique instance : la police. [...] Dans *les Temps modernes*, la totalité sociale [...] s'affirme violemment dans les lois de l'économie, l'exploitation patronale, le marché du travail et ses contradictions. [...] Charlot n'a pas attendu *les Temps modernes* pour travailler. [...] Mais dans *les Temps modernes*, le travail est devenu l'activité vitale d'un prolétaire pour qui le problème numéro un est de trouver d'abord à s'embaucher. [...] Or voici que le travail fait problème impose une réflexion sur les fondements du système. Il suffit de l'opposition ouvriers-usine/moutons-abattoir qui ouvre le film pour que Charlot juge Charlot – ouvrier et mouton lui aussi et même mouton enrégé –, pour que Charlot nous oblige à juger. Il suffira que depuis son écran géant le patron juge Charlot. (Combien Charlot a-t-il eu de patrons jusque-là, et tous mauvais ? – une foule. Mais Charlot les affrontait d'homme à homme, dans une relation personnelle, sans médiation. Le détour par la TV fait de ce nième patron le Patronat.) Il suffira que par le détour du phonographe, le patron juge de la machine à manger et de Charlot-cobaye selon les critères du rendement pour que nous devions le juger à son tour. La rencontre d'une machine qui parle avec une machine qui gève, devant le mutisme des exploités et la stupeur des exploités, suscite comme un tribunal kaïkaïen. [...]"

Barthélemy Amengual, "Style et conscience de classe : sur *les Temps modernes*", in *Positif*, n° 152, juillet-août 1973, repris dans *Le Réalisme au cinéma*, éd. Nathan, 1992.

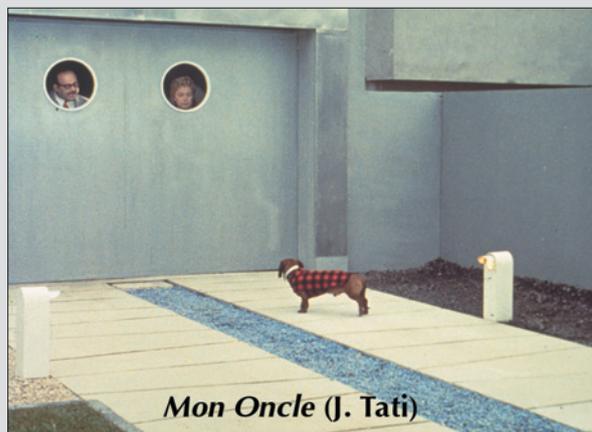
Organisation du travail



La Grande Crise

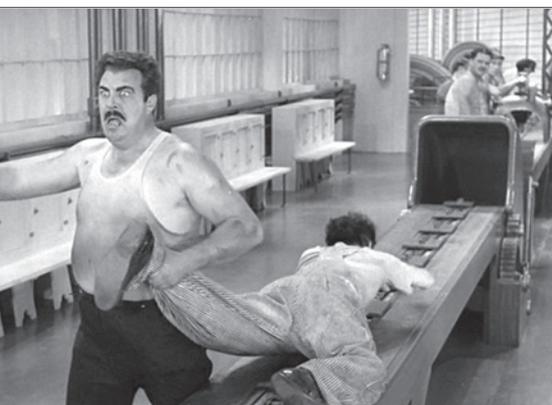
..... LES PASSERELLES

Le cinéma et le monde moderne



Le passage au parlant

Organisation scientifique du travail et taylorisme



La solidarité ouvrière semble l'ultime garde-fou face à l'infamale machine de production industrielle.



Chaîne de production des usines Ford (*Symphony in F*, bande publicitaire, 1940)



Selon Taylor, il faut faire la chasse à "la flânerie systématique".

Dès sa première apparition, Charlot est saisi en plein travail sur une chaîne de montage : avec deux clés de serrage, serrant inlassablement les deux mêmes boulons d'une pièce à chaque fois identique et dont la fonction n'est guère perceptible. Ses déboires ultérieurs avec la machine qui actionne la chaîne – somme toute, un vulgaire tapis roulant – résultent essentiellement de la vitesse assignée à ladite chaîne. Dans un premier temps, le film décrit avec précision les bases de l'organisation scientifique du travail : "On se trouve en présence, en tout complexe industriel ou commercial, de deux flux : d'une part, un flux de matières subissant des transformations plus ou moins profondes ou n'en subissant parfois aucune [c'est nous qui soulignons] ; d'autre part, un flux de messages véhiculant les informations et transmettant les principaux ordres".

Les premières séquences des *Temps modernes* montrent avec une précision rare à la fois le flux des matériaux et celui des informations et ordres. L'OST ou Organisation Scientifique du Travail ne date pas des années trente. Sans remonter à Xénophon qui, vers 400 av. J.-C., étudia la fabrication des cothurnes et le travail de la ménagère, il faut situer au début du vingtième siècle cette rationalisation forcée étendue à l'échelle d'un des plus grands pays industrialisés du monde. La concentration des entreprises autour des groupes dirigés par Rockefeller et surtout J. P. Morgan, dont le revenu, en 1912, dépassait les 22 milliards de dollars, bien plus que la valeur estimée des propriétés des vingt-deux États et territoires situés à l'Ouest du Mississippi, nécessitait la stabilité, la régularité et la prévisibilité des revenus, loin de tous mouvements de paniques issus de la grogne sociale ou de la surproduction. En 1907, en effet, un effondrement boursier et une crise économique – sans équivalence avec celle de 1929 – réduisent les profits des actionnaires.

F. W. Taylor

Morgan s'intéresse alors au travail d'un ingénieur d'une usine sidérurgique, d'origine irlandaise, Frédéric Winslow Taylor (1856-1915), qui vient de publier *Shop Management*, un ouvrage qui propose un certain nombre de principes pour rentabiliser au maximum le temps de présence de l'ouvrier à l'usine. Il faut lutter contre

la "flânerie systématique", principe selon lequel l'ouvrier performant aligne son rythme de travail sur le moins performant : une prime au rendement y pourvoira. Le chronométrage des tâches va également dans ce sens, mais il permet aussi d'éliminer les geste jugés inutiles, de fixer les temps de repos indispensables ou non pour maintenir la rentabilité de l'ouvrier, mais aussi sélectionner les travailleurs efficaces (rapides)... À partir de là, on peut envisager une mécanisation du travail où chacun ayant à accomplir une tâche simple et répétée peut le faire dans un minimum de temps, ce que réalise le travail à la chaîne. L'industrie automobile bénéficia en priorité de ce "progrès" : l'essentiel de la main d'œuvre était composé de travailleurs immigrés de fraîche date (comme Chaplin lui-même) : en 1907, 11 694 des 14 359 ouvriers des usines Carnegie du Comté d'Allegheny viennent d'Europe centrale. C'est le temps de la célèbre Ford T, voiture populaire que l'on retrouve dans des centaines de films burlesques : en 1909, Ford vend 10 607 véhicules. En 1913, 198 000, l'année suivante 248 000, soit 45% de la production automobile nationale... Comme le montre *les Temps modernes*, cette rentabilité qui rend le travailleur totalement "aliéné", asservi à la machine et à son rythme provoque des traumatismes psychiques et parfois physiques profonds...

Par la suite, l'application de l'analyse scientifique du travail mène à des variations, dont la moindre n'est pas celle qui admet que la satisfaction du travailleur est un facteur de rentabilité ! De là, les journaux d'entreprise, les services sociaux, la formation professionnelle, les primes à l'intéressement – qui ne sont pas encore des *stock options*...

Prospérité, crise et nouvelle donne aux USA

Réalisé et sorti en 1935-1936, *les Temps modernes* n'est pas un film sur la Grande Dépression, qui débute en 1929, même si ses effets s'en font encore sentir au milieu des années trente, pas plus qu'il ne milite pour le New Deal de Roosevelt, que personnellement Chaplin a soutenu dès ses débuts et qui a déjà transformé la situation.

Mais les années vingt constituent une période de prospérité qui a pu faire croire à la disparition de la misère. C'est la grande période du jazz "Nouvelle Orléans" à Chicago, des "roaring twenties" (*les années 20 rugissantes*), celle qu'illustrent le personnage qui donne son nom au roman de Sinclair Lewis, *Babbitt* (1922), héros de la classe moyenne, ravi de la prospérité apportée par le développement de l'industrie, des objets fabriqués à la chaîne, de l'automobile, optimiste ayant foi dans le progrès infini de la civilisation (nécessairement américaine)...

On ne peut nier l'apport de l'organisation plus rationnelle du travail en usine comme en agriculture qu'a pu apporter en productivité, donc en richesse (Chaplin en était le premier conscient). Mais il s'agit d'une prospérité qui touche une partie seulement de la population : entre 1922 et 1929, c'est le revenu des actionnaires qui augmente dans l'industrie (de 16,4 % par an) plutôt que le salaire moyen (1,4 % par an), tandis que sur la décennie, 25 000 travailleurs trouvent la mort dans les accidents du travail et 100 000 restent handicapés à vie (ce que laissent seulement deviner sur le mode burlesque heureusement, les rouages voraces de la chaîne de montage du film)... Entre 1921 et 1929, sous les présidents Harding et Coolidge, le secrétaire au Trésor Andrew Mellon fait étudier et adopter un plan de réduction d'impôts de 25 à 50 %... pour les hauts revenus. Les bas revenus se contenteront de 3 à 4 % !

La crise

Tout a commencé le 24 octobre 1929 par un effondrement du cours des actions à la bourse de New York, dû en partie à des spéculations hasardeuses et sauvages, mais aussi à une économie malade : les profits industriels (automobile, bâtiment), concentrés dans les mains de quelques groupes, se tassent, le crédit est facilité par une masse d'argent rapatriée en particulier d'Allemagne (où sévit déjà une

crise). Beaucoup de banques (cinq mille environ) ne peuvent bientôt faire face aux demandes de retrait d'argent de leurs clients et sont mises en faillite. Faut de crédit, les achats et la consommation diminuent. Les entreprises restantes baissent prix (environ 30 %) et salaires (40 % en moyenne). D'où nouvelles difficultés et nouvelles faillites : 22 000 entreprises ferment leurs portes en 1929, 32 000 en 1932. Le chômage se développe à la campagne comme à la ville. On compte 12,6 millions de chômeurs en 1932 (25 % de la population active). En deux ans (1929-1931), Ford passe de 128 000 salariés à 37 000... Les chômeurs ne reçoivent aucune indemnité et ne survivent que grâce à la charité privée. Des paysans condamnés à la misère essaient de se rendre en Californie où ils espèrent trouver du travail (c'est l'épopée des *Raisins de la colère*, illustrée par le roman de John Steinbeck (1939) et le film de John Ford (1940). Des millions de vagabonds errent à travers les États-Unis à la recherche de travail.

Le New Deal

Le terme de New Deal signifie "nouvelle donne" (comme dans un jeu de cartes). Dès son entrée en fonction (mars 1933), le Président démocrate Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) rompt avec la politique libérale traditionnelle de l'Amérique, qui fait toute confiance aux lois du marché. Il fait intervenir l'État pour un certain nombre de mesures d'urgence. Des secours financiers sont accordés aux chômeurs. Grâce à de grands travaux publics d'aménagement du territoire (aménagement de la vallée du Tennessee) et à la réduction du temps de travail, de nombreux emplois sont créés.

Roosevelt pratique en outre le déficit du budget de l'État pour relancer le pouvoir d'achat de la population. Une plus grande justice sociale s'instaure, le rôle des syndicats est renforcé. Nombre de ces mesures sont combattues par les puissances industrielles, plus soucieuses d'apporter des dividendes à leurs actionnaires qu'à soulager la misère du plus grand nombre. Plusieurs lois sont jugées inconstitutionnelles par le Congrès. Pourtant, le New Deal porte ses fruits et Roosevelt est réélu en 1936 avec 61 % des voix, même si la "Crise de 29" n'est pas terminée, surtout dans les autres pays où elle s'est développée.



Durant les violents affrontements ouvriers que suscite la Grande Crise, le père de la Gamine trouve la mort.

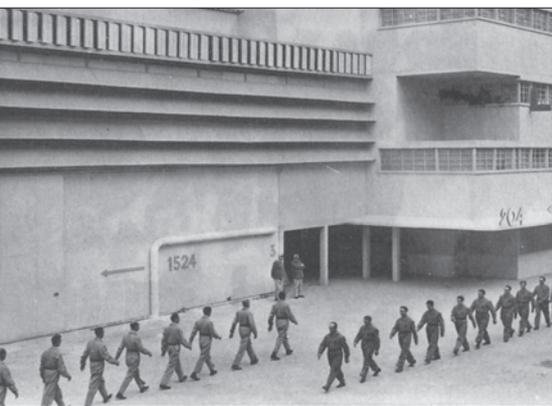


Toute la détresse du monde ouvrier et paysan s'exprime dans le regard de la Gamine.



Le New Deal de Roosevelt commence à porter ses fruits à l'époque où Chaplin réalise *les Temps modernes*.

Le cinéma regarde le monde moderne : René Clair, Charlie Chaplin, Jacques Tati



Décor de Lazare Meerson pour le film de René Clair, *À nous la liberté* (1931) dont se serait inspiré Charles Chaplin.



L'entrée du personnel dans l'usine des *Temps modernes*.



M. Hulot est également confronté, sans grande réussite, au travail à la chaîne dans *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1958).

On sait que la Tobis, firme juridiquement française productrice du film de René Clair *À nous la liberté*, rentrée dans le giron allemand en 1936, poursuit Charlie Chaplin et United Artists pour plagiat, tandis que *les Temps modernes* était interdit en Allemagne. Chacun des deux films porte un regard sur le monde moderne, thème récurrent dans l'histoire du cinéma. Dans le domaine du comique et de l'humour, Jacques Tati reprend le sujet à sa manière dans *Mon oncle* (1957) et *Playtime* (1970). Ce regard critique sur le monde moderne se décline selon deux aspects, la représentation d'un espace futuriste (mais déjà actuel) et une temporalité différente, celle du présent-futur étant généralement vécue comme inhumaine.

"C'était l'époque où j'étais le plus proche de l'extrême gauche, explique René Clair en 1952, et je souhaitais combattre la machine quand elle devient pour l'homme une servitude au lieu de contribuer, comme elle le devrait, à son bonheur". La vision que propose *À nous la liberté* repose d'abord sur les décors de Lazare Meerson représentant en particulier l'extérieur comme l'intérieur de l'usine qui impressionnent à l'époque, mais paraissent bien timides par rapport à la ville du *Metropolis* de Fritz Lang, réalisé à peine cinq ans auparavant. La comparaison visuelle entre une chaîne de montage en usine et l'atelier ou la cantine d'une prison, veut tourner en dérision la maxime *"le travail c'est la liberté"* (qu'on retrouvera au fronton de la plupart des camps nazis) fait à peine sourire. Pour affirmer que *"l'argent ne fait pas le bonheur"*, Clair compare le trajet de deux évadés dont l'un gravit l'échelle sociale jusqu'à devenir un grand patron qui s'ennuie comme le directeur de l'entreprise des *Temps modernes*, l'autre devient un de ses ouvriers et perturbe entre autres le travail à la chaîne, mais pour raison amoureuse !

Aimable utopie

Les deux amis du film de Clair partent sur la route tels des vagabonds après que le "parvenu" a laissé son usine à ses ouvriers comme Charlot et la Gamine... Mais ceux-ci envisagent toujours de faire face, malgré un monde inchangé, alors que chez René Clair règne l'utopie aimable : le couple d'amis ira à la pêche et les ouvriers danseront éternellement pendant que les machines, livrées à elles-mêmes (!), produiront...

Nostalgie aussi chez Tati, lorsqu'il oppose, dans *Mon oncle*, le vieux Saint-Maur où vit Hulot à l'architecture futuriste de la maison de beau-frère, Arpel. Mais le monde moderne est encore à l'état d'ébauche, de travaux, à l'exception des usines Plastac, sorte de hangar sans style – ce qui est déjà un style, hélas ! –, qui produit des tubes de plastic orangés à l'infini. Chez Clair comme chez Chaplin, l'action du héros, son absence momentanée d'adaptation à son travail, entraînant le dérèglement de la machine mécanique et de la production. Tati reprend le principe de la machine à manger des *Temps modernes* : Hulot n'y est pour rien lorsque les tubes issus de la chaîne automatique de production produisent des hoquets dignes de Charlot en forme de varices obscènes. La machine de production se dérègle d'elle-même, niant formellement l'utopisme de la fin d'*À nous la liberté*...

Cinéma de notre temps...

Grand spécialiste du rythme, René Clair aurait pu jouer avec rigueur du "temps" de l'usine et de celui du loisir. Mais à force de traiter un peu tout sur le même plan, les temporalités s'égalisent. Si le temps du travail à la chaîne peut se comparer à celui de la prison, comment les opposer vraiment ? Si l'ennui du patron ressemble au loisir du vagabond, où est la différence ? La faiblesse du discours politique se retrouve dans le rythme indistinct des diverses parties du film. *Les Temps modernes*, au contraire, joue d'une variété infinie de vitesses dont aucune ne peut s'identifier mécaniquement avec une signification simpliste : le temps de la démonstration de patinage au bord du gouffre n'est ni celui de la chaîne d'assemblage ni celui de la vie dans la cabane avec la Gamine...

Subtilement aussi, Tati joue du bon vieux temps – celui du balayeur de Saint-Maur qui semble balader à l'infini la même pelletée de feuilles mortes – contre l'agitation stérile des Arpel. Mais le rythme des employés de l'usine avant l'arrivée du basset Dicky annonçant celle du directeur n'a rien à envier à l'employé municipal de banlieue. La force de Tati, par l'intermédiaire de Hulot, est d'imposer à son film et ses personnages son propre rythme, opposé à celui qui est déjà à l'œuvre dans l'ensemble de la production.

Du muet au parlant : l'exemple de Chaplin

Pour qui veut comprendre ce que fut la révolution du parlant dans les studios, il suffit de se souvenir de *Chantons sous la pluie* : prééminence de la prise de son, lourde, encombrante, peu subtile et encore moins sélective, sur l'expression visuelle, qui avait atteint son apogée à la fin des années vingt ; difficultés pour les acteurs de conserver leur aura.

Telle actrice a une voix stridente qui ne correspond pas à son image de star éthérée, tel acteur – John Gilbert, partenaire de Garbo, par exemple – a une voix fluette trop éloignée de sa réputation de séducteur viril...

Beaucoup de héros et stars burlesques y ont perdu leur succès, voire une part de leur talent : Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon.

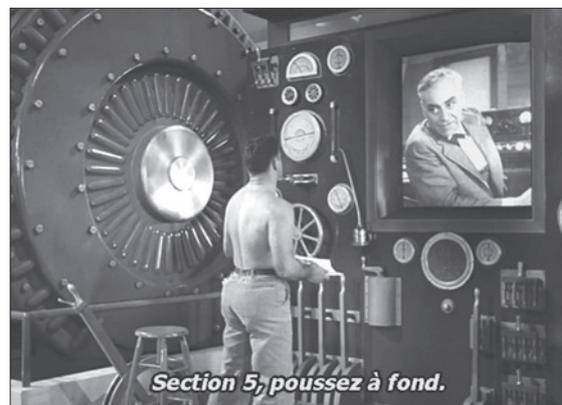
Et Chaplin, dans tout cela ? Ou plutôt Charlot. Personnage mythique, universel en partie en raison du muet qui permet à son expression de franchir les frontières – c'est d'ailleurs un des arguments des défenseurs de l'art muet, le "petit homme" survivra-t-il à cette mutation ? Quelle voix pourrait avoir Charlot et que pourrait-il dire qu'il n'exprime déjà par le jeu, les gestes et la mimique ? Comme la plupart des théoriciens, comme René Clair ou Eisenstein, Chaplin est un adversaire du cinéma, sinon sonore, du moins parlant. Pour Chaplin, ce n'est pas une simple question d'esthétique, mais une question de vie et de mort... Certains diront "pour son cinéma, pour Charlot", pour lui, c'est bel et bien pour le cinéma lui-même et tout entier.

Commencé en 1927, au temps du muet, terminé en 1931, quand le parlant s'est déjà imposé, du moins aux États-Unis, *les Lumières de la ville* est encore entièrement muet, à l'exception de la musique, qui joue d'ailleurs un rôle capital par la précision de ses interventions. La même année, René Clair, lui aussi réfractaire au prétendu progrès technique, tourne *Sous les toits de Paris*, dans lequel l'image montre constamment autre chose (en fait l'essentiel) que ce qu'apportent les rares dialogues, la musique et les bruits. On peut considérer que, de la part de Chaplin, en 1931, où l'on s'empresse de sonoriser (avec plus ou moins de bonheur) les films commencés en muet, il s'agissait encore d'une résistance têtue au parlant, tentant de préserver l'universalité de Charlot.

En 1935, l'attitude de Chaplin devient parfaitement anachronique. Mais cette fois, le système est bien plus complexe. La musique

est omniprésente à de rares exceptions près. La parole n'est pas absente des *Temps modernes*, mais elle passe par des appareils de communication : circuit de télévision intérieure du directeur, boniment enregistré au gramophone pour vanter la machine à manger, informations diffusées par la T.S.F. Les dialogues naturels, directs sont transmis par des cartons comme au temps du muet. "Ce langage international qu'il a créé, il continue à le défendre, écrit un critique enthousiaste de l'époque, Claude Aveline. Il résiste au courant sans effort. On accepte sa volonté, on le suit, heureux de replonger dans la pureté première d'un art que trop de choses viennent constamment amoindrir."

Pourtant ce refus n'a rien d'une coquetterie ou d'une manière de se réfugier dans un passé que Chaplin sait bien, en 1935, révoquer. L'utilisation qu'il fait du son est à mettre en relation avec un texte qu'il donne à *Variety* en septembre 1935 : "C'est seulement à l'époque de la technique destructrice de l'art qu'il est possible d'industrialiser intégralement et irrévocablement en un temps aussi bref, une forme d'art comme le cinéma, si riche et si pleine de promesses." C'est moins une technique qui met en péril une forme d'expression que met en cause Chaplin, que la façon dont cette technique, en renforçant le pouvoir de l'industrie du cinéma sur les créateurs, va standardiser – ou dirait aujourd'hui "formater" – un peu plus le cinéma. C'est sous cet angle que se justifie l'utilisation du son dans *les Temps modernes*. La parole est l'émanation du pouvoir via la technique. Le mode d'expression du muet (cartons, mimique, pantomime) ce qui subsiste de la liberté conquis en un peu moins d'un demi-siècle de création. Les autres sons issus du corps expriment cette liberté : les gargouillis de l'estomac de Charlot opposés à une représentante du pouvoir social (attitude hautaine) et idéologique (femme de pasteur). Enfin et surtout la chanson "Je cherche après Titine", seulement compréhensible par les gestes du chanteur Charlot. La langue dans laquelle sont écrites ces paroles est une totale création de Charlot (et de Chaplin). Bien plus, à ce moment, Charlot se trouve dans l'impossibilité d'effectuer ce que le parlant va imposer de plus en plus au cinéma : réciter un texte préétabli, devenir le porte-parole d'un autre, l'auteur des textes écrits sur les manchettes perdues... Par son utilisation unique du son, *les Temps modernes* sont également une critique de l'emprise de la technologie et un hymne à la liberté et la création.



Chaplin n'utilise la parole que lorsqu'elle est proférée par des haut-parleurs ou par le bonimenteur de la machine à manger qui débite un discours tout fait.



Les gargouillis de Charlot (bruités par une paille dans une verre d'eau) choquent les codes de bienséance de la femme du pasteur.



La chanson "Je cherche après Titine" est écrite dans une langue dont seul Chaplin a le secret ! (© Télérama, n° hors série, Charlot Chaplin, du rire aux larmes, 16 octobre 2002)

Du social au mythe dionysiaque



Dès l'origine, le comique l'a disputé au social, mettant l'accent sur les conditions de travail ou les problèmes du chômage.



Lors de la ressortie du film en 1972, l'aspect "faunesque" de charlot invita à une lecture plus "dionysiaque", voire sexuelle.



Puis le spectateur devenu complice de ses amours, s'est senti prêt à l'accompagner vers des horizons nomades bien éloignés du monde du travail et de ses règles sociales.

La perception que le spectateur a des *Temps modernes* dépend de l'époque de sa réception. Lors de sa sortie en 1936, la lecture est conditionnée, tout particulièrement aux États-Unis, par le statut de Chaplin... La première lecture suit la trajectoire de Charlot : le film est-il drôle ? La seconde lecture, parallèle mais plus récente, porte sur le contenu social. Le film est-il progressiste, communiste, ou fait pour satisfaire la middle-class américaine ? (Cf. Presse et textes, p. 17)

Lors de sa réédition (1972)

Lorsque le film est réédité en 1972, c'est dans un contexte précis : la guerre du Vietnam n'est pas encore finie pour les USA, Mai 68 est encore dans les mémoires en France. Le film est vu avant tout comme une critique du capitalisme et de l'exploitation du travailleur.

Aujourd'hui

La connaissance de certaines images, dont celle de Charlot pris dans les engrenages de la chaîne induisent une lecture (proche de celle de 1972) que la première partie du film (séq. 1 à 13) confirme : critique du machinisme, de la taylorisation, de l'exploitation menant au chômage (thème particulièrement sensible aujourd'hui). Le comique n'est pas séparable de ces éléments : nous rions de la façon dont Charlot est intégré, transformé en machine. "*Du mécanique dans du vivant*", selon la définition de Bergson dans *Le Rire*. La critique sociale rejoint le principe comique. Mais Chaplin nous conduit bientôt ailleurs. Lorsque Charlot se met à poursuivre la secrétaire puis la grosse dame à l'extérieur, s'il s'agit encore de confusion entre mécanique (écrous, pompe à incendie) et vivant (boutons, femmes), son comportement renvoie à tout autre chose : il a les gestes, la danse et la concupiscence effrénée d'un faune : selon la mythologie, en des termes repris par Nietzsche, c'est un comportement et une pulsion dionysiaques (que l'on retrouvera avec l'effet de la poudre blanche en prison, séq. 17) qui l'emportent sur l'univers apollinien que tente d'imposer la société à travers l'usine et son organisation du travail et du temps de production.

Si la critique sociale demeure, elle n'est plus qu'un élément de notre intérêt. La scène de la manifestation (séq. 14) nous

écartèle entre deux lectures (qui s'opposent lors de la sortie de 1936 en France) : l'innocence de Charlot dont on devine que la situation va se retourner contre lui (ce qui est la réalité du récit et des images) et le plaisir pervers de le voir prendre, même à son insu, la tête d'une révolte, imaginer qu'il le fait réellement, puisque c'est le fond du personnage et du mythe de Charlot.

Dans ce qui suit (séq. 15 à 24), la lecture du spectateur est divisée, écartelée, entre la Gamine et Charlot. La première répond au désir de révolte sociale dont Charlot n'a été qu'accidentellement le porteur, mais la profonde pulsion de vie qui l'anime, sa vitesse de déplacement, sa pratique de la danse, la rendent proche de l'univers dionysiaque, sans négliger les fruits distribués et consommés généreusement et la connotation sexuelle de la banane (séq. 15-16)... L'autre axe de lecture concerne le côté frioleux, petit-bourgeois (middle class pour les Américains), de Charlot, qui fait appel à une autre tendance du spectateur : l'approbation de l'instinct de conservation, du besoin de protection, y compris sociale. Le rire naît alors des moyens choisis par Charlot : regret de quitter la prison, s'accuser en vain du vol du pain (mêlé d'émotion), délit de grivèlerie au self...

Après que Charlot a fait le choix de suivre la Gamine, l'attitude du spectateur devient complice : désir que le couple ne se défasse pas, qu'il réussisse, jusqu'à la célèbre chanson de Charlot au cabaret. Ce désir fait passer l'idée peu réaliste du succès immédiat de Charlot avec sa chanson aux paroles incompréhensibles. Surtout, la relation entre Charlot et la Gamine relève du jeu, de la dépense gratuite d'énergie (le patinage), de la liberté pure. Cette adhésion permet au spectateur d'accepter cette relative contradiction entre l'affirmation de la nécessité de lutter et le départ du couple vers un ailleurs indéfini, loin du monde du travail et les règles sociales qu'ils ont affrontées en vain jusque-là : nous pouvons reprendre la revendication de liberté que portaient les manifestants, désormais sans le risque qui pesait sur "l'innocent" Charlot...

PISTES DE TRAVAIL

SCÉNARIO

Deux trajectoires. Au lieu d'être centré sur Charlot, le film met en parallèle deux personnages, presque à égalité une fois qu'ils se sont rencontrés. (p. 4 - 5)

Qu'est-ce qui oppose Charlot et la Gamine dans la première partie du film ? Résignation de Charlot et volonté de lutter de la Gamine. Qu'ont-ils alors en commun ? La volonté de survivre avec des moyens différents. Qu'est-ce que la Gamine apporte à Charlot ? Qu'est-ce que Charlot apporte à la Gamine ? Qu'est-ce qui fait que Charlot change d'attitude et à quel moment précisément ? (p. 5)

Échos. Repérer les scènes qui se répondent : la chaîne de montage en marche puis en réparation, Charlot avalé par la chaîne puis le mécanicien, la machine à manger et Charlot nourrissant le mécanicien, Charlot et la Gamine marchant sur la route, la maison bourgeoise idéale et la cabane branlante trouvée par la Gamine, etc. Que nous apprend la comparaison entre ces diverses scènes ? Identité de situations (nourrir et être nourri), rêve et réalité (les habitations), accord imparfait entre Charlot et la Gamine, puis marche résolue et commune vers l'avenir... (p. 7)

MISE EN SCÈNE

Cadre (de vie) et cadrage... Charlot est sans cesse enfermé dans un décor, qu'il s'agisse de l'usine ou de la rue de la séquence du drapeau. L'espace que définit le décor est toujours insuffisant : il y trouve un temps une certaine protection, mais doit en sortir pour renaître à la vie. Le cadrage l'enferme, le protège parfois (la baraque en planches), mais Charlot reconquiert l'espace (sa course lorsqu'il apprend la réouverture de l'usine). Le film n'est-il pas un mouvement qui va de l'espace fermé (l'usine, la chaîne, la machine à manger, la prison) vers un espace ouvert à tous les dangers, toutes les libertés (le plan final) ? (p. 11)

LE SON

Un film sonore mais pas vraiment parlant

Pour les élèves, *Les Temps modernes* est-il un film parlant ou encore un film muet ?

- Leur faire expliquer pourquoi en leur faisant cerner les contradictions : musique quasi permanente ; dialogues exprimés par des intertitres ou cartons ; paroles synchrones comme dans un vrai film parlant.
- Leur faire discerner quand les dialogues sont exprimés par des voix et quand ils le sont par des intertitres. Quel est le rôle des machines de transmission ?
- Repérer les sons directs qui ne sont pas des paroles, comme les gargouillis d'estomac en présence de la femme de l'aumônier-pasteur : quel est le rôle de ce bruit naturel issu du corps par rapport aux autres sons non naturels ?
- Attirer l'attention sur la séquence du cabaret et de la chanson sur l'air de *Je cherche après Titine*. Le fait que Charlot perde ses manchettes fait qu'il ne peut plus répéter un texte écrit par un autre et doit trouver son propre langage. Pourquoi comprend-on la chanson dont les paroles sont pourtant incompréhensibles ? (p. 23)

L'INDUSTRIE ET LA CRISE ÉCONOMIQUE

Le machinisme. Le refus du progrès et du machinisme sont-ils le sujet du film ? Étudier les rapports de Charlot avec les différentes machines : la chaîne de montage au début, la machine à manger, la chaîne de montage lors de la reprise du travail... (p. 11 - 20)

La faim. Repérer la présence de la nourriture dans les différentes séquences : les bananes, le steak partagé, le vol du pain, l'abondance de nourriture dans la maison rêvée, l'estomac qui se rappelle à l'ordre chez la Gamine (après la maison rêvée) et chez Charlot (avec la femme du pasteur), le repas à la cafétéria, les sandwiches à celle du supermarché, le rhum avalé avec les cambrioleurs, la drogue absorbée en prison... Toutes ces nourritures n'ont pas la même fonction pour les personnages et les mènent à la réussite ou à l'échec. (p. 6 - 21)



**CONCEPTION ET
RÉDACTION EN CHEF**

Jacques Petat
et Joël Magny

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Cédric Anger, critique de cinéma, et réalisateur.

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général

ministère
éducation
nationale



CNC