

LEÇON INAUGURALE

LA PREMIERE SEQUENCE DES LUMIERES DE LA VILLE

Inaugurale à plus d'un titre, la séquence d'ouverture des *Lumières de la Ville* - celle de l'inauguration de la statue à la Paix et la Prospérité - nous offre une mémorable leçon de comédie, à laquelle les notes qui suivent se proposent de rendre hommage en cette année du centenaire de la naissance de Charles Chaplin. Le personnage de Charlot y retrouve d'emblée ce statut de héros vaincu et de victime triomphante qui l'a rendu mythique. L'évidence de sa misère se transmue d'emblée en démonstration d'élégance, sa défaite en morceau de bravoure - et réciproquement. Toutes les catégories du comique trouvent à s'illustrer dans ce grand moment de cinéma : la farce, la satire, l'esprit, l'humour.

Beaucoup de bruit pour rien

La farce d'abord. Une fois encore chez Chaplin, farce et satire sont indissolublement liées, comme sont liées, mais pour la première fois ici, le burlesque prenant pour cible la classe sociale dominante et celui qui s'attaque au cinéma parlant. Le ridicule à l'œuvre dans le gag des discours inaudibles découle du procédé le plus éprouvé qui soit - celui de l'attente déjouée. Kant en donne la formule lorsqu'il décrit le rire comme "résultant de l'anéantissement brusque d'une attente poussée à un haut degré" (1).

Une succession de plans de plus en plus rapprochés, montrant les hautes bâtisses de la ville, la foule, l'estrade, les personnalités officielles, le maire, et l'imposante statue voilée en souffrance d'inauguration, pousse effectivement "à un haut degré" l'attente collective, qui atteint un premier sommet au moment des allocutions d'usage. Voici que le maire de la grande ville prend la parole. Et voilà que, de la grandeur attendue - et annoncée par le carton proclamant l'idéal civilisateur de la Cité - nous sommes précipités au ras de la plus basse matérialité. La parole proférée au nom de l'esprit humain, au lieu d'être magnifiée et diffusée, nous parvient trahie par la bande-son, et se trouve réduite à une bouillie sonore, au pur phénomène physiologique d'un inintelligible criaillement. Privés de leur support sémantique, les gestes oratoires du maire s'abîment en gesticulation, et sa corpulence devient emblématique, non plus de son autorité, mais de sa vaine suffisance. Le maire, porte-parole de la Cité et de la Loi, apparaît dans sa vérité sociale, morale et esthétique comme une baudruche ronflante qui demande à être dégonflée.

Un traitement tout semblable attend la dame d'œuvres servant d'acolyte au maire. Chapeau à plume, maquillage et bouquet de fleurs, rien n'y fait : l'élégance et l'apprêt de sa personne se trouvent obliés d'un coup par les effets pervers du cinéma parlant, lequel, en lieu et place des phrases gracieusement modulées par ce modèle convenu de la féminité, inflige aux auditeurs un caquètement strident et la vision grotesque d'une immense

bouche pleine de dents. "Est comique, dit Bergson, tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause" (2). La formule s'applique avec une pertinence foudroyante à ces deux figures représentatives de l'ordre établi. "A société parlant pour ne rien dire, cinéma parlant pour ne rien faire entendre" - tel pourrait être le discours sous-jacent à l'incipit visuel et sonore du film. On est tenté d'ajouter : "A société pourrie, sono pourrie". Beaucoup de bruit pour rien.

Freud nous incite à renchérir sur Bergson lorsqu'il décrit ce type de déflation comme un *démasquage*. Le démasquage punit la présomption humaine par le rappel de notre commune condition physiologique, qui nous avertit que "tel ou tel que tu admires à l'égal d'un demi-dieu n'est lui-même qu'un être humain comme toi et moi" (3). L'avertissement nous a déjà été légué par Montaigne sous la forme imagée que l'on sait : "Et au plus eslevé throne du monde, si ne sommes assis que sus nostre cul" (4). Mais l'ascendance du comique de Chaplin nous mène en-deçà de Montaigne jusqu'à Rabelais, et bien en-deçà encore jusqu'à Aristophane. Le physiologique est toujours prompt, chez lui comme chez eux, à démystifier toute prétention à la supériorité, toute illusion d'idéal - qu'il s'agisse de l'arrogance de ses adversaires ou de la naïveté de son propre personnage.

Le gag des discours n'est évidemment que le premier des nombreux gags sonores qui viendront étayer le registre visuel de la satire chez Chaplin, comme jadis les cris d'animaux chez Aristophane. Cette inauguration burlesque est donc inaugurale du burlesque des *Lumières de la Ville* dans son ensemble. L'irruption de la nature des choses prélude à l'irruption de la nature humaine dans l'épisode suivant de la séquence.

Noir et blanc

Lorsque le voile se soulève, c'est pour révéler, sur les genoux de l'immense statue de femme trônant au-dessus des autres figures du groupe, la petite silhouette noire d'un clochard que le tintamarre officiel vient de tirer du sommeil. Déjà une incongruité irrévérencieuse oppose le vagabond à la majesté des statues et à la solennité de l'occasion. L'incongruité, renforcée par le contraste noir-blanc entre le noir clochard et le marbre blanc, est poussée jusqu'au burlesque par l'immense différence de registre entre l'idéal esthétique et social symbolisé par la statue et l'usage tout prosaïque qu'en fait cette créature dégradée qu'est le clochard, la priorité qu'il accorde à son petit instinct de vie sur un grand monument de la civilisation : passe encore de dormir sur un monument officiel, mais se gratter au réveil ...

L'incongruité se développe en farce par les efforts désespérés que fait Charlot pour se tirer de cette situation. Chacun de ses gestes tourne malgré lui à l'irrévérence ou à l'obscénité. Cherche-t-il à descendre du giron de la statue, il se retrouve empalé par le fond de son pantalon sur le glaive d'une deuxième statue, dont le nez vient aussitôt après s'enfouir "accidentellement" entre les fesses du clochard. Celui-ci s'efforce-t-il d'adopter le garde-à-vous par respect pour l'hymne national, sa posture le précipite malgré lui tête la première en avant. Sa tentative pour lacer son soulier l'oblige à poser son postérieur sur la main ouverte de la troisième statue, dont l'autre main se

trouve malencontreusement dans le prolongement du nez de Charlot lorsqu'il cherche à mieux entendre les injonctions des autorités. Autant de maladresses, autant d'impairs, autant d'atteintes aux valeurs morales et culturelles de la société, autant de sacrilèges.

Cette agression iconoclaste, on l'a compris, n'est pas plus gratuite que le gag des discours. L'ambition affichée par l'institution sociale d'apporter aux hommes "la paix et la prospérité" reçoit un démenti cruellement ironique dans le comportement réel de cette société face au miséreux qu'elle chasse. Le discours implicite pourrait s'explicitier comme suit : "Cette société de riches, qui se veut celle de la paix et de la prospérité pour les habitants de la cité, non seulement n'a pas apporté la prospérité aux pauvres, mais elle ne les laisse même pas en paix. Ils continuent de 'l'avoir dans le dos ...' Ce que ce tout ce beau monde mérite est qu'on s'assoie dessus et qu'on lui tire un pied-de-nez". Lorsque d'ailleurs la statue ressurgira au milieu du film, ce sera une fois encore dans le contexte d'un gag scatologique. La courte séquence qui montre Charlot en balayeur de rues concentre en un seul haussement d'épaules à la fois son dégoût devant l'idée d'avoir à ramasser du crottin d'éléphant et son mépris de la statue : il l'entrevoit un instant en profondeur de champ, mais c'est pour aussitôt lui tourner le dos, comme au crottin d'éléphant. A chacun de décider si la contiguïté du crottin et de la statue relève de l'antithèse ironique ou de la continuité métonymique.

Quoi qu'il en soit de ces interprétations, force nous est de constater la récurrence, chez Chaplin en général et dans *Les Lumières de la Ville* en particulier, de gags bien ancrés dans le registre scatologique de la farce traditionnelle. Il ne s'agit évidemment jamais chez lui d'obscénités directes. Mais pour peu que l'on soit disposé à faire sa part à la technique du *déplacement* (repérée par Freud comme une ruse de l'inconscient propre à contourner les interdits de la censure), les références indirectes aux fonctions excrémentielles, ou plus généralement au sadisme infantile, sont aisément décelables dans *Les Lumières de la Ville*. Le liquide présumé jaune (le cognac ?) que le millionnaire déverse dans le pantalon de Charlot en est un exemple. De même, les tapes que le clochard donne sur les fesses d'une dame ou le jet de siphon dont il l'arrose, à seule fin, bien entendu, d'éteindre le "feu au derrière" de la dame, feu qu'il vient lui-même d'allumer en plantant - *acte manqué* mais catastrophe réussie - un cigare sur sa chaise ... Si Freud a concédé que "même un cigare peut quelquefois être un cigare", il n'eût sans doute pas choisi ce cigare-là pour illustrer sa boutade.

L'orphelin définitif

Ces agressions déguisées - parfois subies, comme on l'a vu, par le protagoniste lui-même - si elles comportent des allusions sexuelles, même parfois homosexuelles, demeurent le plus volontiers sur le registre de la sexualité infantile, que Freud a appelée pré-génitale. C'est qu'au plan thématique le personnage de Charlot se maintient lui-même résolument dans une posture d'enfant, et la séance d'inauguration est, à cet égard comme à d'autres, tout à fait inaugurale.

A considérer les différents rôles impartis au personnage de Charlot par le scénario des *Lumières de la Ville*, on ne peut qu'être frappé par son rôle de

sauveur. De l'autre côté de la grille qu'il franchit dans sa fuite, il aura tôt fait de trouver la jeune aveugle et de voler à son secours. La séquence suivante le verra réussir le sauvetage du millionnaire éméché. Triomphes sans lendemain pour le clochard, sanctionnés qu'ils sont fatalement par un dur retour à la réalité : dessaoulé, le millionnaire chassera son sauveur, et l'on a du mal à imaginer à la fin du film que la jeune aveugle d'hier, "voyant clair maintenant", décidera demain d'épouser son preux chevalier redevenu clochard.

Triomphes sans lendemain, parce que triomphes *joués*, dérobés à la faveur du sort par une inversion qu'on peut dire carnavalesque des conditions du réel : la cécité de la jeune fille transmue pour un temps le vagabond en chevalier errant ; l'ébriété du millionnaire fait pour un temps du clochard le sauveur du millionnaire et du millionnaire le bienfaiteur du clochard et, par suite, du clochard le bienfaiteur de la jeune aveugle. Mais le statut véritable de Charlot, c'est celui auquel il retourne dans les dernières images du film, et qui nous est révélé dans cette première séquence : celui d'un pauvre hère pourchassé de partout, abandonné de tous, un orphelin de la société tentant de bercer sa misère dans le seul giron qui s'offre momentanément à son errance, dans le sein froid d'une statue de pierre.

Aussi est-il permis de voir dans la suite de ses aventures quelque chose comme le rêve - et parfois le cauchemar - du *Kid* abandonné. Venu chercher refuge auprès du symbole rassurant de la générosité collective, il en est durement chassé par le maire et la dame patronnesse, c'est-à-dire par les figures mêmes qui auraient pu reconstituer pour l'orphelin l'image d'un couple parental retrouvé. Au-delà de l'institution sociale, n'est-ce pas plus profondément, et plus tragiquement, à l'institution familiale que Chaplin s'en prend dans cette scène ? Il demeure en tout cas que nul recours fiable ne sera jamais octroyé à son personnage - nul recours de nature à lui permettre de cesser son errance, de parvenir à l'autonomie, à la maturité et au droit à l'amour. Il n'est pas jusqu'à la jeune aveugle tant aimée qui n'asperge d'eau froide sa tendresse ; et dans la merveilleuse scène de l'embobinage du fil, ce n'est pas le tricot de corps de Charlot, ce sont ses entrailles mêmes qu'elle semble extraire de dessous son gilet, avec la discrète mais active complicité de Charlot lui-même. C'est Charlot seul - Charlot-pélican - qui assume dans le scénario la mission, normalement dévolue aux parents, de secourir, protéger, nourrir, guérir, aimer. Tout se passe comme si le film imaginé par Chaplin pour Charlot représentait au premier chef une leçon administrée à l'univers des adultes, une leçon de fraternité humaine en compensation de son destin solitaire, une leçon d'amour parental en compensation de l'amour non reçu.

S'il est tentant de lire *Les Lumières de la Ville* comme le rêve du vagabond de toujours, le roman rêvé du *Kid* endormi dans le sein de la statue de pierre, il nous apparaît avec évidence que le désir agi dans ce rêve ne vise jamais à se parachever en une relation adulte - la réalisation d'un couple amoureux ou conjugal, l'obtention d'un métier, d'un statut socialement reconnu. Il ne va jamais plus loin que la démonstration de la suprématie des valeurs de l'enfant sur celles des grandes personnes. A ce déni d'infériorité, à cette victoire purement symbolique s'arrête la réalisation romanesque des fantasmes de l'éternel gamin. Le rêve tourne inmanquablement au cauchemar, ou au réveil dans la dure indifférence des lumières de la ville. Cet inachèvement

même assure le retour de la réalité dans la fiction, et préserve le romanesque de Chaplin au péril qu'il frôle le plus constamment - celui du sentimentalisme. Mais il n'efface nullement le fantasme sous-jacent au scénario mutilé. La revanche imaginaire de l'orphelin sur la cruauté des adultes est une rêverie qui demeure bien vivace au cœur de chaque enfant mal-aimé - et quel enfant ne se sent à ses heures mal aimé ? Une rêverie universelle contribue puissamment à assurer au personnage de Charlot son rayonnement mythique (5).

Violence innocente

Ce qui maintient le protagoniste dans son statut de déshérité justifie du même coup les vengeance qu'il exerce à travers le burlesque, et surtout en garantit l'innocence. Quels que puissent être les défauts de Charlot - sa lâcheté, son cynisme, son parasitisme - il restera toujours, pour paraphraser le Roi Lear, *a man more sinned against than sinning* ("un homme à qui on a fait plus de mal qu'il n'a fait"). Mais le pathétique du personnage a beau suggérer de lui-même certains rapprochements avec les figures tragiques, c'est bien évidemment dans la tradition comique qu'il trouve ses plus sûrs répondants. Il reprend tout naturellement l'héritage, non plus de l'Ancienne Comédie d'Aristophane, mais des esclaves et des parasites de la Nouvelle Comédie grecque et latine, et recueille le privilège de leur impunité carnavalesque dans sa déréliction même. Nous touchons ici aux ruses par lesquelles Chaplin déjoue la censure individuelle et collective, et dédouane la violence de son comique. Ces ruses sont loin d'être uniquement d'ordre thématique ; elles sont également formelles, et relèvent d'une rhétorique de la satire usant aussi bien de l'ironie que du trait d'esprit.

L'ironie consiste ici à dissimuler l'agression sous la naïveté. Le vagabond hors-la-loi se venge des contraintes du code social, mais contourne la censure - celle qu'exercerait le jugement du spectateur, sinon celle des autorités officielles - par l'ingénuité de sa posture et l'impérieuse nécessité biologique à laquelle elle satisfait : il dort comme un enfant, et s'il a des puces, il faut bien qu'il se gratte. La majestueuse institution sociale reçoit de lui, par ailleurs, un signe de "reconnaissance" dans le choix même qu'il fait de la statue comme refuge et support : sa confiance est un hommage. Hommage aux bonnes manières également, les gestes qu'il fait pour y conformer son apparence : il salue le public, s'efforce de rajuster son pantalon, se découvre et se met au garde-à-vous pour l'hymne national. Comment lui imputer un délit de lèse-majesté alors qu'il se contente de prendre au mot les valeurs mêmes que la société est précisément en passe de célébrer ? L'ingénuité du clochard prend ironiquement la société au piège de sa propre hypocrisie.

Si par ailleurs on accepte avec Freud de voir le trait d'esprit comme l'expression d'une tendance agressive sous une forme verbale qui la rende socialement acceptable, on peut dire que la scène décrite comporte un trait d'esprit visuel. Le trait d'esprit verbal use toujours du langage pour masquer en même temps que pour véhiculer l'agression dont il est porteur. Le double-sens ou le calembour font rire aux dépens de leur victime, soit. Mais la faute en incombe-t-elle entièrement au locuteur ? Ce sont les mots qui, par leur duplicité (double-sens) ou leurs parentés incongrues (calembours), suggèrent

une intention maligne. Si culpabilité il y a, le langage est coupable, et non le seul locuteur. Tout se passe donc comme si, dans le mot d'esprit réussi, le mot prenait en charge la charge de l'intention.

Ne pouvons-nous pas lire dans les postures maladroites que Chaplin impose au vagabond descendant de la statue une technique très semblable à celle du mot d'esprit ? Est-ce la faute de Charlot, après tout, si sa descente comporte des accidents, si la deuxième statue vient buter du nez contre son fond de pantalon après l'avoir transpercé de son glaive ? Est-ce la faute de Charlot si son effort pour entendre ce que lui crient les édiles rapproche le bout de son nez de la main ouverte d'une des statues ? Le pied-de-nez qui résulte de cette contiguïté spatiale est un accident du langage visuel, comme l'image caricaturale issue d'un calembour est attribuable au rapprochement "fortuit" de phonèmes apparentés. Le même raisonnement peut s'appliquer aux autres contorsions du protagoniste de cette scène. Chaplin se sert des "hasards" pouvant se produire dans le champ d'une caméra pour innocenter l'iconoclasme de son personnage : l'image prend en charge la charge de l'intention.

Le trait d'esprit filmique est l'une des sources les plus fécondes du comique de Chaplin. Parmi les autres exemples de polysémie du signal visuel qui parsèment le film, rappelons la substitution d'un crâne chauve à un pudding, ou celle d'un morceau de savon à un morceau de fromage. La polysémie du signal sonore est elle aussi mise à contribution avec bonheur. Qu'on se remémore le gag du sifflet avalé : un même son sert à amplifier un hoquet, à siffler un chanteur, à appeler un taxi, à convoquer une meute de chiens, et à semer ainsi - avec quelle économie et quelle innocence ! - le désordre le plus carnavalesque au beau milieu des rites les plus civilisés.

Dérision et poésie

L'univers de Chaplin est carnavalesque en un sens bien plus étendu que ceux que nous avons entrevus jusqu'ici. Loin de se réduire au libre déchaînement des forces instinctuelles, ou à l'inversion des rôles qui transforme le clochard en héros d'un jour, la saturnale porte plus généralement - c'est l'une de ses licences - sur la hiérarchie entre le réel et l'imaginaire, hiérarchie qu'elle inverse au détriment de la soumission au réel, et donc au bénéfice de l'imaginaire. Ainsi jaillissent en abondance des *illusions comiques* dont le pouvoir de séduction découle autant de leur vertu d'illusion que de leur vertu comique.

Qu'on songe ici à l'effet d'étrangeté, plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, émanant du gag de l'impossible garde-à-vous pendant l'hymne national. Le comique de la situation de Charlot est certes irrésistible - c'est là l'évidence immédiate. L'épée qu'il a dans le dos le maintient dans un angle aigu par rapport à la verticale, le pousse vers l'avant tout en l'empêchant à la fois de se rétablir et de tomber, et le contraint à un piétinement désespéré dans le vide qui frappe de ridicule ses tentatives pour assumer une posture respectueuse et donc respectable. Le ridicule pourtant ne suffit pas à épuiser la richesse de ce gag.

Plus subtil, mais plus précieux et mémorable, est l'instant de magie qu'il nous offre sous les dehors de la dérision. Le plaisir du spectateur - le mien, à tout le moins - ne provient pas tant du tour grotesque joué à Charlot que du sortilège par lequel, bien que précipité vers le sol, *il ne tombe pas*, et bien qu'obligé de courir, *il demeure sur place*, apparemment dans le vide et donc *sans toucher terre*. Pendant de brèves secondes, la contrainte humiliante de l'épée a permis à Charlot une acrobatie impossible et pourtant bien visible, et visible sans truquage. Par cet oxymore postural - chute inachevée, course immobile, contorsion disgracieuse et touchée par la grâce - les lois de la pesanteur se trouvent un instant suspendues, littéralement, comme Charlot ... La force des choses n'est donc pas seule en jeu dans la farce des choses, puisque s'y joue en même temps la légèreté de l'être. Dérision et poésie.

De nombreux gags des *Lumières de la Ville* se prêteraient à une semblable analyse, que seul le manque de place nous retient de développer : le gag de la chute du serveur dans la boîte de nuit (il s'étale par terre, mais ses réflexes de garçon de café sont si parfaits que son plateau demeure horizontal) ; le calembour visuel qui assimile serpentins et spaghetti dans cette même séquence ; ou encore la logique poétique grâce à laquelle le collègue balayeur de Charlot, ayant mordu dans un morceau de savon, se met à parler par bulles (6) ; ou bien enfin la magie de l'illusion comique qui amène Charlot, sauveur don-quichottesque, à confondre le réel et l'imaginaire, et à prendre la défense de la danseuse "malmenée" par l'apache. Dans chacun de ces exemples - et le film en compte bien d'autres - la dérision sanctionne "du mécanique plaqué sur du vivant" (Bergson), sans toutefois détruire la *crédibilité* fugitivement induite par ces mêmes mécanismes. Il en résulte une transmutation passagère de notre vision des choses, une métamorphose poétique de notre monde quotidien, qui rend compte, pour une bonne part du moins, de ce qu'on est en droit d'appeler le *charme* si particulier du comique de Chaplin.

Ainsi le burlesque des *Lumières de la Ville* se révèle être une expérience esthétique multiple pour le spectateur. Les exigences contradictoires de l'homme naturel et de l'homme social, de l'imagination et de la raison, s'y trouvent mises en jeu et mises en scène. Les pulsions profondes, tout particulièrement celles que le code social nous oblige à réprimer, y font l'objet d'une *re-présentation* : elles sont convoquées hors de l'inconscient et agies symboliquement par le biais du burlesque, tout en étant dominées par l'esprit et transcendées par la poésie. Elles reçoivent à la fois une expression qui les libère et une forme qui les contient. Ainsi le moi du spectateur, par identification à l'acte créateur de Chaplin, trouve lui aussi son compte dans l'occasion qui lui est proposée de ressourcer sa vitalité naturelle tout en confirmant sa maîtrise d'être civilisé (7).

L'humour

Au-delà du rire et de la poésie, un autre plaisir encore se dégage de cette scène : le plaisir ambigu de l'humour. Profondément significatif à cet égard est le dédoublement de Charlie Chaplin en auteur-acteur d'une part et en personnage comique de l'autre. Ce dédoublement implique à la fois

l'identité et la différence, la sympathie et le détachement, le détachement *dans* la sympathie, l'identité *dans* la différence. Au moment même où Chaplin-auteur-acteur se confond avec Charlot-héros-comique pour narguer la société, il s'en détache pour laisser apparaître l'inutilité risible des gestes esquissés par son clochard pour se donner "bonne figure". Mais qu'il soit Charlot ou Chaplin, c'est toujours du même qu'il s'agit. L'identification compense le détachement, et l'auto-ironie, qui transforme Charlot-héros en Charlot-victime-comique, est pénétrée d'indulgence, puisque le ridicule qui atteint le clochard n'efface ni le pathétique de sa condition, ni la dignité du réflexe par lequel il s'efforce d'en nier l'humiliation.

Là est l'humour - dans la dialectique de l'identification et du détachement, par laquelle le mouvement de l'identification au détachement qui déclenche le comique de la scène se double du mouvement inverse qui en révèle la qualité humaine. L'effet de cette dialectique est d'élever l'esprit du spectateur au-dessus de son rire et de sa pitié. Elle le suspend pour un temps, si bref soit-il, en une sorte de stase qui transcende à la fois le rire et la pitié, et lui montre ces deux passions comme également vaines et comme également vraies. Ce n'est pas trop de dire que cette ironie supérieure qu'est l'humour de Chaplin nous fait accéder un instant à la seule sagesse que l'art soit à même de nous offrir : celle de la contemplation.

Claude DOUBINSKY
Université de Tours

NOTES

- (1) KANT, *Critique du Jugement*, I, 54.
- (2) BERGSON, *Le Rire*, in *Œuvres*, P.U.F., 1959, p. 411.
- (3) FREUD, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard, 1988, p. 357.
- (4) MONTAIGNE, *Essais*, III, 13.
- (5) Le souci de limiter ces observations à un hommage entièrement personnel à Chaplin m'avait retenu de consulter la littérature critique à son sujet. C'est avec d'autant plus de soulagement que je découvre, dans la magistrale biographie de Chaplin par David Robinson, confirmation de mon hypothèse hasardeuse sur le rêve : "At this period of his work on *City Lights* Chaplin was determined to open the film with a dream, from which the Tramp would be rudely awakened. In the dream he would have been a prince, wooing and winning a princess". (*Chaplin: His Life and Art*, Londres: Paladin Grafton Books, 1986, p. 397).
Les esquisses préliminaires de Chaplin mentionnées par Robinson accentuaient encore, par rapport à la version finale, le statut infantile du protagoniste : Chaplin avait projeté d'instaurer entre le clochard, le millionnaire et la jeune fille une situation triangulaire typiquement "œdipienne", dont Charlot se serait sorti en cédant la jeune fille guérie au millionnaire, qui pouvait tant faire pour la rendre heureuse. Dans l'idée du rêve initial, Charlot devait se jeter dans les bras amoureux d'une princesse : alors qu'elle pose la tête sur l'épaule de son prince charmant, il aperçoit sur la table attenante au divan une cuisse de poulet qu'il saisit et dévore aussitôt (p. 398). On ne saurait illustrer plus nettement le mouvement de fuite qui porte Charlot à se détourner du registre génital de la sexualité, décidément trop lourd de menaces œdipiennes, pour se réfugier dans ce que Freud a appelé le stade oral de la sexualité infantile.
Quant au désir de revanche sous-jacent à la rêverie des *Lumières de la Ville*, il trouve à s'exprimer dans le projet primitif de doter le clochard d'un compagnon encore plus

C. DOUBINSKY
LA PREMIERE SEQUENCE DES *LUMIERES DE LA VILLE*

- (5) (suite) démuni et risible, un jeune noir par exemple, qu'il aurait pu dominer à sa guise (pp. 390, 397).
Est-il besoin de souligner à quel point dans tout ceci les formules carnavalesques répondent aux fantasmes les plus régressifs - et partant les plus fondamentaux ?
- (6) Un jeu de mots vient s'ajouter au gag visuel, puisque les bulles sont celles d'un homme qui "écume de rage" (*foaming with rage* existe en anglais).
- (7) "Everything I do is a dance. I think in terms of dance. I think more so in *City Lights*".
(Chaplin, cité par Robinson, *op. cit.*, p. 400).