

Charlot révolutionnaire ?

Les temps modernes

6^{ème} long-métrage de Chaplin, sort en 1936, soit 5 ans après les Lumières de la ville.

DEUX REMARQUES POUR METTRE EN ÉVIDENCE LES AMBIGUÏTÉS DU FILM

A. C'est une période charnière pour le réalisateur ET LE FILM S'INSCRIT DANS LES INERROGATIONS NÉES DE CETTE PÉRIODE CHARNIÈRE :

Si le réalisateur est célébré dès 1915 dans le monde anglo-saxon, s'il est au faîte de sa gloire depuis 1925 et le succès de la *Ruée vers l'or* notamment, il connaît néanmoins déjà de très violentes critiques relatives à sa vie personnelle, et va faire l'objet d'accusations diverses concernant ses vues politiques (après les *Temps modernes* on l'accusera notamment d'être communiste) et va également connaître des déconvenues artistiques (*M. Verdoux*, en 47, ne sera pas le succès escompté).

En 36 cependant, c'est encore un réalisateur comblé, mondialement reconnu et aimé, qui a obtenu son indépendance financière et artistique (dès son arrivée chez Sennet, l'acteur a progressivement eu la main sur la réalisation, et à la fin des années 10, il a fondé la United Artists avec Mary Pickford, Griffith et Douglas Fairbanks d'abord pour distribuer puis pour produire ; *Les temps modernes* sont d'ailleurs produits par la United Artists).

Pour autant cette position privilégiée est menacée par l'arrivée du parlant : la mode est en effet au parlant depuis la fin des années 20 (*Le Chanteur de Jazz*, 1927), mais Chaplin ne parvient pas à se résoudre à voir disparaître le muet et la comédie reposant sur la pantomime : *Les temps modernes* sont le fruit de cette ambivalence et de cette époque charnière : c'est en un sens le premier Charlot « parlant », mais ce passage au parlant se fait d'une manière très partielle (une seule séquence) et très particulière. Bref, si l'on peut se demander si Charlot est révolutionnaire, dans *Les Temps Modernes*, on pourrait parallèlement se demander si Chaplin, lui, n'est pas nostalgique, voire réactionnaire, dans son rapport aux innovations techniques du cinéma.

Ce rapport ambigu au parlant et aux innovations techniques du cinéma fournira un des axes de l'exposé qui suivra la projection : à travers l'analyse de la dimension sonore du film,

j'essayerai de préciser les ambiguïtés de Chaplin, mais aussi la cohérence générale du film et de son auteur vis-à-vis de la question de la technique.

B. À cette ambiguïté vis-à-vis des innovations techniques du cinéma s'ajoute l'ambiguïté du genre cinématographique et du personnage de Charlot.

Les Temps Modernes relèvent de la **comédie burlesque**, tout en ayant des accents **mélodramatiques** (tout ce qui a trait à la famille de la gamine, le père chômeur, sa mort, la menace du placement en orphelinat) et surtout en présentant un aspect de **film politique** avec une forte charge contre le système de production industriel.

C'est une ambiguïté qui caractérise fondamentalement Chaplin :

Son succès est lié à l'invention d'un personnage burlesque inventé très tôt, dès les premiers films datant de sa collaboration avec Mack Sennet et la compagnie Keystone ; ce personnage, c'est celui du « Tramp » ie le personnage burlesque du « vagabond » qu'on a surnommé, en France, Charlot. Ce terme de Charlot a été donné en France par un producteur qui était distributeur des films de Chaplin au début du siècle, Jacques Haik (en Angleterre on dit Charlie). C'est un personnage burlesque, qui hérite d'un art consommé de la pantomime, de l'histoire du cirque, et dont la démarche exagérément chaloupée et trépidante (un corps jamais en repos) s'inscrit bien dans le registre du burlesque américain.

Pour autant, c'est un personnage qui très tôt déborde le genre burlesque notamment en raison d'une sentimentalité qui va grandissante : qui n'a pas versé sa larme devant *The Kid* en voyant Charlot récupérer l'enfant promis à l'orphelinat ?

L'ambiguïté politique renforce également le personnage et complique un peu plus sa nature burlesque : dans *Les Temps Modernes*, la critique du système de production industriel capitaliste repose sur le personnage de Charlot, alors même que celui-ci semble dénué de toute conscience de classe (s'il est révolutionnaire, c'est souvent de façon involontaire) et peut même passer pour réactionnaire. Il y a là une *vraie force et une vraie ambiguïté* : le personnage échappe au positionnement idéologique, et reste apolitique (et parfois immoral) tout en rendant possible une critique politique féroce du machinisme et de la grande industrie.

Cette critique du machinisme fournira le second axe de l'exposé : je chercherai à préciser le sens de cette critique, mais aussi en quoi cette critique est tout à fait fondée au sein d'un film qui reste une comédie burlesque.

Sources

Charles Chaplin, *Ma vie*, traduction de Jean Rosenthal, Robert Laffont, 1964

Jean Mitry, *Tout Chaplin*, Seghers, 1972

André Bazin et Éric Rohmer, *Charlie Chaplin*, éditions du cerf, 1972

Marcel Martin, *Charlie Chaplin*, Seghers, cinéma d'aujourd'hui, 1972

Charlie Chaplin, N° spécial cahiers du cinéma, 1987

David Robinson, *Chaplin, sa vie, son art*, traduction Jean-François Chaix, Ramsay, 2002

Jean-Philippe Tessé, *Le burlesque*, cahiers du cinéma, les petits cahiers, SCEREN-CNDP, 2007

Roland Barthes, « Le pauvre et le prolétaire », in *Mythologies*, 1957

Première partie :

Charlot révolutionnaire ? : La machine et l'aliénation

A. La critique du machinisme s'inscrit dans une perspective politique plus vaste qui met en évidence la misère et l'exploitation.

Le film date de 1936, soit à la fin du New Deal, à un moment où les effets de la crise se font moins ressentir aux Etats-Unis : mais le film est évidemment inspiré par les conséquences économiques et sociales du krach boursier de 1929. Chaplin a lui-même échappé à la faillite (la lecture d'un ouvrage économique montrant le lien entre chômage et faillite du capital l'a convaincu de convertir ses actions et bons du trésor en liquidités), il vu les conséquences de la crise aussi bien aux États Unis que de par le monde : en 1932, il rentre de 15 mois de voyage à travers le monde et découvre aux Etats-Unis le chômage de masse, les manifestations, la répression violente (les policiers étaient souvent intraitables ; on dit que des tueurs étaient parfois payés par les patrons pour éliminer les rouges) ; il est d'autant plus sensible à la misère qu'il provient, il faut le rappeler, d'un milieu très modeste et qu'il a toujours craint un revers de fortune :

En Angleterre, ses parents étaient des artistes sans le sou ; son père était alcoolique et a très tôt abandonné le foyer ; sa mère souffrait de délires et a dû être internée à de nombreuses reprises, de sorte que Chaplin et son frère ont connu les placements en institutions à différentes reprises.

Dans le film, on retrouve cette violence sociale : on montre la violence des manifestations et de leurs répressions, l'enfermement des meneurs, sinon leur mort (le père de la gamine) ; on montre également l'exploitation (le patron qui fait des puzzles, lit des BD et surveille, quand les ouvriers se tuent à la tâche)...

Ce positionnement général, cette sensibilité à la misère ont très rapidement poussé Chaplin à reconnaître une certaine affinité avec les thèmes communistes, même s'il ne s'est jamais considéré comme communiste.

Il aurait cherché à rencontrer Lénine et, en 1921, il confie à un journaliste en Europe :

« Je suis un artiste. La vie m'intéresse, Le bolchevisme est une nouvelle phase de la vie. Il ne peut donc me laisser indifférent » (in Chaplin, Marcel Martin, Seghers, 1972).

En 1942, il milite pour l'ouverture d'un second front, en Europe, afin de soulager l'URSS : devant la foule réunie au Madison square garden, il s'écrie :

« Sur les champs de bataille de Russie, la démocratie survivra ou mourra. Le destin des Nations alliées est dans les mains des communistes. »

Très rapidement, ces affinités lui a valu d'être surveillé et critiqué, et parfois harcelé :

- En 1922 un rapport du FBI signale sa sympathie pour un leader travailliste
- En 36, à la sortie des *Temps modernes* on l'accuse d'être communiste : de fait, il montre l'exploitation, la misère et envisage même un monde social si dur que même la condition de prisonnier semble préférable : avant de voir Charlot en prison, un carton annonce « *heureux dans son cachot confortable* » ; il y a là un jugement extrêmement dur et une ironie féroce qu'on retrouve d'ailleurs dans les titres qui ouvrent le film : « *la grandeur de l'industrie, la beauté de la libre entreprise, l'humanité à la poursuite du bonheur* ». Préférer la prison au monde économique, c'est dire que la vraie farce n'est pas dans le film burlesque qui divertit les spectateurs, mais dans le spectacle de la réalité : on doit rire – même si c'est un rire jaune -

devant les prétentions du système à capitaliste à favoriser le bien être général, alors qu'il génère la misère pour la plupart.

- En 52, il quittera définitivement les États-Unis tandis qu'une enquête est destinée à déceler si « *sa turpitude morale et ses affinités politiques permettent de le laisser rentrer aux États-Unis* »

B. La critique économique et politique se centre néanmoins sur celle du machinisme.

Au sein de cette critique générale de l'économie-politique, l'accent est mis sur la question du machinisme. Avant même de voir comment cette critique du machinisme est opérée, d'un point de vue cinématographique, on peut remarquer qu'il s'agit d'un **thème récurrent chez Chaplin**, qui ne se cantonne donc pas aux *Temps Modernes* et qui se raccroche à l'humanisme qu'on a souvent voulu voir à l'œuvre dans ses films.

D'abord, On peut citer une interview avec Flora Merrill du New York World, il affirme : « *Le chômage est la question vitale, et non la prohibition. L'humanité devait profiter de la machine. La machine ne devrait pas signifier la tragédie et la mise au chômage. Les techniques pour réduire le travail et les autres techniques modernes n'ont pas été inventées pour le profit mais pour aider l'humanité dans sa recherche du bonheur. S'il n'y a aucun espoir dans l'avenir, je crois qu'un changement radical doit survenir pour faire face à de telles conditions. Certains, qui sont confortablement installés, rejettent tout changement. Ce n'est nullement de cette manière qu'on empêchera les idées bolcheviques ou communistes de devenir dominantes.* »

Et à la question de savoir ce qu'il préconise, Chaplin répond :

« *des heures plus courtes pour le travailleur et un salaire minimum pour tout travail qualifié ou non qualifié, qui garantirait à tout homme au-dessus de 21 ans un revenu lui permettant de vivre de façon décente* » p 291

Ensuite, on peut remarquer que c'est un thème que l'on retrouve dans d'autres films, notamment dans le fameux discours qui clôt le *Dictateur* :

« *La vie peut être libre et belle, mais nous nous sommes égarés. (...) Nous avons découvert le secret de la vitesse, mais nous nous sommes cloîtrés. La machine qui a produit l'abondance nous a appauvris. Notre science nous a rendus cyniques ; notre intelligence nous a rendus cruels et sans pitié. Nous pensons trop et nous ne sentons pas assez. Nous avons besoin d'humanité plus que de machine.(...)*

« *Vous n'êtes pas des machines ! Vous êtes des hommes !* »

Comment comprendre cette critique ? La critique est double : perversion du progrès technique et **aliénation** de l'homme.

Le développement technique est *pervers* au sens où il s'est retourné contre l'homme qu'il était censé servir : au lieu d'être un moyen pour l'humanité, il est devenu une fin en soi, incontrôlable, et dont la conséquence, c'est là le second aspect de la critique, est d'*aliéner* l'homme, au point d'ailleurs d'en faire une machine.

Avant de développer ce point, **une remarque** :

Ajoutons en effet que ce **thème de la machine cristallise par ailleurs en quelque sorte le rapport particulier de Charlot aux objets** : c'est quelque chose sur quoi insiste André Bazin dans son ouvrage sur Chaplin. L'objet utilitaire en général apparaît bien souvent comme « l'ennemi » de Charlot : dès les premiers courts-métrages, Chaplin joue de la manipulation des objets comme d'un ressort comique pour caractériser son personnage ; Charlot est en effet un personnage qui ne cesse d'affronter des objets quotidiens qui, sous ses mains, se mettent à se rebeller et occasionnent toutes sortes d'incidents.

Bazin : « *Déjà, dans la plupart de ses films, Charlot nous avait fait rire par ses démêlés avec les objets. L'animosité sournoise d'une échelle, d'un réveille-matin, d'un escalier, d'un lit à bascule... lui avait fournie d'inépuisables gags.* »

Le burlesque naît en effet très souvent de la confrontation avec ces objets rebelles ou sadiques, ou plus simplement, des maladresses nées de l'absurdité d'agencements d'objets précaires : on retrouve cela dans les *Temps modernes* quand Charlot a toutes sortes de démêlés avec les objets de la cabane trouvée par la gamine (Charlot se cogne, tombe, se fait mal à cause d'un balai, d'une planche, d'une table, d'une chaise, d'une porte...). Impression que le monde des objets est contre lui et meurtrit son corps.

Pourquoi rappeler cela ? Parce que la machine développe cette logique parfois hostile des objets à une sorte de paroxysme : la machine est l'objet sadique ultime, celui qui prend

la place de l'homme, qui se retourne contre l'homme, celui qui l'avale (littéralement) et le transforme.

Pur synthétiser cet aspect critique du film et mieux envisager la conception qu'a Chaplin de la machine, on peut analyser la première séquence :

Les **deux premiers plans** sont ultra-célèbres et offrent un **fondu** avec raccord dans le mouvement très signifiant : les ouvriers qui sortent du métro pour aller à l'usine sont comme des moutons qu'on mène en pâture, sinon à l'abattoir.

Ces deux premiers plans sont très représentatifs des pouvoirs du montage au cinéma : la simple juxtaposition de deux plans permet de créer un sens qui n'appartient en propre ni à l'un ni à l'autre, mais qui naît de la seule association.

On peut en outre relever le cadrage assez serré qui insiste sur l'effet de foule, le sentiment d'oppression, lui-même renforcé par un point de vue en plongée (qui ici donne sentiment de menace et d'oppression : point de vue supérieur à celui de l'objet filmé, impression de jugement extérieur, cinglant, clinique sinon cynique).

Il faut ajouter que ce début du film présente une certaine ambiguïté : Les « Charlots » sont des films dans lesquels on colle en général au point de vue du personnage ; or ici, ce personnage est encore absent. Ce que l'on voit ici relève d'un autre point de vue, critique, volontiers polémique, ambigu aussi puisqu'il est à la fois du côté des travailleurs et terriblement cynique à leur égard. C'est le point de vue d'un narrateur invisible qui prend en charge et assume une « prise de parole » à travers l'image et le montage. C'est là quelque chose qu'il faut retenir : le film, même s'il va nous amener à suivre le personnage burlesque de Charlot, a pour arrière-fond ce point de vue plus fondamental, critique, indépendant du personnage de Charlot.

Le troisième plan, toujours amené par un fondu, montre les ouvriers en route vers l'usine : ce qui est intéressant, là aussi, c'est le cadrage, large, qui met en lumière le décalage entre la taille de l'usine (monstre froid et gigantesque) et la petitesse de l'homme. L'usine domine ; l'homme est dominé. En outre, la distance nous empêche d'avoir un regard individuel pour ces hommes : ce sont des anonymes, interchangeables, comme un flux qui viendrait alimenter la machine. Remarquons en outre le décalage entre le sens de circulation des piétons (les ouvriers, les pauvres) et des voitures (les riches).

Le plan suivant (intérieur usine) est à nouveau en légère plongée, les hommes sont vus de dos : c'est toujours un flux d'anonymes. Ils pointent, courent, se dépêchent : ils sont animés par un mouvement machinal, des réflexes conditionnés (pointer, être à l'heure). La grisaille de

la photographie et l'architecture (lignes verticales et horizontales de la structure) évoquent la grille et la prison.

Plan suivant : très intéressant car la **machine (une sorte de turbine)** apparaît : elle est au premier plan, dans une composition dynamique jouant sur la diagonale. Là encore, l'effet de cadrage est remarquable car la machine en impose par sa place dans l'image et sa taille : les hommes sont à l'arrière-plan, lointains, et minuscules. À nouveau un cadrage en plongée, cette fois-ci très accentuée, qui donne une impression de distance froide, clinique, et de menace.

Le plan suivant poursuit et prolonge cet effet : on se rapproche d'une machine, le premier plan est écrasé par la présence de cette dernière, les hommes ont quasiment disparu à l'arrière-plan, ils « s'effacent » derrière la machine en quelque sorte.

Durant tous ces plans, la bande-son renforce les impressions visuelles en donnant à entendre l'empressement, le mouvement en cadence et l'urgence.

Plan suivant se caractérise par effet de rupture ; de l'exposition on passe à l'action, à l'intrigue. Le plan insister sur la « mise en branle du monstre » : une sonnerie rompt la musique ; des sons diégétiques (les premiers) donnent une impression de lancement froid et mécanique de la machinerie. C'est un homme qui est à la manœuvre, une sorte de molosse, comme un personnage de foire (un bourreau ?). Il est individualisé, mais à travers sa fonction uniquement. Il y a donc un homme derrière la machine, mais ce n'est pas forcément son maître.

De fait, celui-ci apparaît dans le **plan suivant**, après un carton qui nous le présente : c'est le premier homme que l'on nous présente d'ailleurs, le seul à avoir une identité, même si elle n'est que fonctionnelle. Sa solitude et son immobilité (il est assis) contrastent avec tous les êtres humains que l'on a pu voir jusqu'ici. Cette présentation joue même définitivement la carte du contraste : un homme oisif, caricaturalement oisif (puzzle, BD), qui a tous les attributs du pouvoir, l'espace, la morgue du pouvoir (pas un mot pour la secrétaire), la commande et la surveillance. Des bruits électriques stridents et inquiétants accompagnent la mise en route de la surveillance.

Système proche de ce qu'on nome aujourd'hui la « vidéosurveillance » (même si celle-ci, comme telle, n'existe pas à l'époque) : Chaplin nous montre une image au service du pouvoir. AD une machine, là encore, permet de contrôler les individus dans leur ardeur au travail ; on retrouve des cadrages qui étaient ceux que l'on voyait au début de la séquence, dans l'usine : le point de vue surplombant, glacé, cinglant, dans lequel les hommes sont une force de travail anonyme, c'est aussi celui du patron (les « mêmes » images changent de nature car elles ne

sont pas prises dans le même flux : Chaplin construit, élabore un sens critique; le directeur zappe selon une logique de vérification). Il va appeler le molosse (première voix : un ordre), dont on réalise qu'il n'est qu'un jouet de plus, pour augmenter les cadences. Insistons sur le décalage : l'homme s'adresse à son contremaître à travers la machine (l'écran) laquelle met en scène la différence de statut : il semble énorme sur l'écran. AD la machine sert à médiatiser et rendre sensible les rapports de domination.

CCL : de cette analyse : la machine sert le pouvoir, uniformise les ouvriers, les écrase et les balaye dans leur singularité.

Il faut aller plus loin : la machine les aliène

C. Machinisme et aliénation

Cette critique de la machine se centre sur un stade particulier de l'histoire technique de la production, qui est celui du travail à la chaîne.

Chaplin aurait été rendu sensible aux nouvelles formes d'organisation du travail (évoquer taylorisation et fordisme) notamment à la suite d'une discussion avec un journaliste du *Word* de NY ; dans son autobiographie, il écrit :

« Apprenant que je devais visiter Détroit, il m'avait parlé du système de la chaîne de montage qu'il y avait là-bas : 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 » p. 464

Pourquoi faut-il parler d'aliénation à propos de ce type d'organisation du travail ? On pourrait dire qu'il y a aliénation parce que le travailleur est rendu étranger à lui-même (alienus). De ce point de vue, même si Chaplin se défend d'être communiste, il y a évidemment une très grande proximité entre ce que montre son film et la critique marxiste. (Dans *Un Roi à NY*, le personnage s'exclame : *« Faut-il être communiste pour lire Karl Marx ? »* même si Chaplin a toujours prétendu n'avoir jamais lu Marx)

- d'abord, il montre qu'il y a aliénation car le travailleur ne sait pas ce qu'il produit et opère une tâche purement mécanique, qui n'implique aucune réflexion. Charlot sert des boulons, sans qu'on sache jamais ce que deviennent, au final, les pièces sur

lesquelles il travaille (Chaplin, dit des saucisses ou des automobiles, peu importe).. Il devient un « appendice de la machine », pour reprendre la formule marxiste, car l'intelligence de la production ne relève plus de l'ouvrier mais du système de production lui-même : il n'est que force de travail interchangeable. Aliénation ici car ce n'est pas lui qui invente et contrôle la production, mais le système de production qui le contrôle (plus vite, moins vite). Aliénation aussi, donc, parce que le travailleur ne peut pas se reconnaître dans le produit de son travail.

- Aliénation ensuite, car le travail occupe tout son temps : sa vie entière devient temps de travail. Le force de Chaplin, c'est de parvenir à donner une expression cinématographique, intuitive, immédiate, de ce qui est chez Marx une analyse intellectuelle. C'est en effet une idée très forte du marxisme : contrairement à ce qu'on croit, la durée du travail n'est pas celle au cours de laquelle on est effectivement devant la machine, mais elle est en fait de 24h. Le travailleur n'en a jamais fini avec son travail, même quand il se repose. Cf. texte Marx : « Qu'est-ce qu'une journée de travail ? (...) À toutes ces questions comme on a pu le voir, le capital répond : la journée de travail comprend vingt-quatre heures pleines, déduction faite des quelques heures de repos sans lesquelles la force de travail refuse absolument de reprendre son service. (...) dans sa passion aveugle et démesurée, dans sa gloutonnerie de travail extra, le capital dépasse non seulement les limites morales mais encore la limite physiologique extrême de la journée de travail. Il usurpe le temps qu'exigent la croissance, le développement et l'entretien du corps en bonne santé. Il vole le temps qui devrait être employé à respirer l'air libre et à jouir de la lumière du soleil. Il lésine sur le temps des repas et l'incorpore, toutes les fois qu'il le peut, au procès même de la production de sorte que le travailleur, rabaissé au rôle de simple instrument, se voit fournir sa nourriture comme on fournit du charbon à la chaudière, de l'huile et du suif à la machine. Il réduit le temps de sommeil, destiné à renouveler et à rafraîchir la force vitale, au minimum d'heures de lourde torpeur sans lequel l'organisme épuisé ne pourrait plus fonctionner ». Ce qui est remarquable chez Chaplin, c'est la façon dont le passage sur le travail à la chaîne et la machine à faire manger les ouvriers donne à voir cette idée marxiste : quand la pause est déclarée, l'ouvrier continue en fait à travailler ; le corps est pris dans une habitude qui ne s'arrête pas avec la cloche, les bras continuent à serrer des boulons même quand il n'y a plus de boulons à serrer. AD Charlot a littéralement incorporé les exigences de la machine ; son corps continue à agir de façon machinale durant son temps libre. Il ne s'en défait que difficilement pour déjeuner ; et l'invention machiavélique de la machine à déjeuner est terrifiante :

il s'agit vraiment d'incorporer le temps du repas au temps de travail. (Cf. parallèle époque contemporaine !).

- Aliénation ensuite, car mise en œuvre de la discipline (au sens d'une incorporation d'une exigence sociale) : sur ce point, renvoyer à Foucault dans son analyse du panoptique (Cf *Surveiller et punir*): la surveillance généralisée crée une incorporation de la discipline ; on n'a pas besoin d'un surveillant partout, il suffit de savoir qu'on est susceptible d'être regardé pour modifier son comportement et s'adapter à la demande. Ici, la « vidéosurveillance » crée un contrôle du corps : quand Charlot réalise qu'il est vu en train de fumer une cigarette aux toilettes, il sursaute, se met au garde à vous, change totalement d'attitude. AD par la video-surveillance, on incorpore une exigence, on se met machinalement dans une certaine attitude. Là encore, Chaplin le montre très bien à travers l'absurdité du comportement de Charlot, lorsque ce dernier, pourtant à moitié fou, rentre dans l'usine, après s'en être échappé, poursuivi par un policier : il a tellement incorporé les exigences qu'il continue à pointer alors qu'il est en fuite.
- Enfin, il y a aliénation parce que l'homme qui est au service de la machine finit par devenir une machine : dans les *Temps modernes*, cette aliénation se montre notamment à travers la métaphore de la dévoration : l'homme est mangé, avalé, recraché par la machine : cela arrive à Charlot, plus tard au mécanicien. La machine dévore donc les hommes : on pourrait dire qu'elle les « assimile » : on peut jouer sur le sens du terme assimiler : elle les avale et les rend identiques à elle-même. Cela touche les ouvriers mais également les concepteurs et les patrons : l'inventeur de la machine à manger cède la parole à un disque (une voix mécanique animée par une machine prend la place de l'inventeur qui suit et répète le rythme mécanique et adapte sa présentation) ; le patron, pour sa part, a des réactions et des jugements qui sont purement fonctionnels et mécaniques, dénués de toute vision éthique : quand la machine à manger devient un instrument de torture pour le pauvre Charlot, il s'écrie « *cela ne vaut rien, ce n'est pas pratique* » AD le problème n'est pas le caractère scandaleux de la machine, mais son inefficacité économique. Lui aussi est devenu une machine dans ses critères et son jugement (résonances contemporaines dans le management)

Pour conclure : insister sur idée d'absurdité et de perversion : l'aliénation de l'homme montre en effet l'absurdité du développement technique et du machinisme : la machine devait servir l'homme, non l'asservir. Cette absurdité apparaît d'une manière remarquable,

je crois, dans un gag de Chaplin : lorsque la machine à déjeuner déraille complètement, le tampon qui sert à essuyer la bouche continue – un temps du moins - à fonctionner normalement : ce décalage entre le fonctionnement anarchique et ultra-violent de la machine d'un côté et la douceur du tampon de l'autre s'avère d'une incroyable force comique pour mettre en lumière l'absurdité du fonctionnement mécanique.

D. Le corps rebelle

Comment lutter contre cette aliénation ? L'originalité et l'ambiguïté du film de Chaplin est de faire un pas de côté par rapport au discours militant normé. Son personnage n'est pas vraiment un révolutionnaire, ou alors de façon involontaire (cf. le drapeau, que nous verrons plus tard). Il pourrait même passer pour un complice du système (certains critiques comme Leites, le lui ont reproché) : c'est en effet un individualiste, prêt à jouer des coudes pour avoir sa place à l'usine ; par ailleurs, il semble rejeter la grève (c'est un jaune ; cf. déjà dans le *Machiniste*, un court, Charlot refusait de faire grève) et il a des rêves de petit bourgeois (le confort du foyer, les rideaux à fleurs, l'homme qui travaille, la femme qui cuisine...)

En fait, tout est mis à mal par un regard acerbe et sans pitié : c'est la position de Jean Mitry pour qui Chaplin, plus qu'un révolutionnaire dans ce film, est nihiliste car « *on y tire sur tout ce qui bouge. À droite comme à gauche. C'est farouchement individualiste. Charlot a beau essayer de s'intégrer à la société, il en reste à l'écart* »

AD Si le film dénonce l'exploitation et l'aliénation, il montre tout autant l'absurdité de la grève et s'amuse des rêves du héros (qui s'essuie les mains sur le rideau propre) ; au discours militant se substitue un discours qui peut être anarchiste, qui peut être sentimental, qui peut être cruel...

Surtout, comme l'affirme Mitry, son personnage est ambigu car inclassable, comme peut l'être un enfant dans un monde d'adultes (insister sur notion d'ex-centricité ?). Charlot et la gamine sont ici fondamentalement et avant tout décalés, avant même d'être des victimes : dans ses notes de travail, Chaplin écrit :

« Les deux seuls esprits vivants dans un monde d'automates. Ils vivent vraiment. Tous deux ont un esprit éternellement jeune et sont absolument immoraux. Vivants parce que nous sommes des enfants sans aucun sens des responsabilités, alors

que le reste de l'humanité croule sous le devoir. Nos esprits sont libres. Il n'y a aucune ambiguïté dans leur relation – vraiment deux compagnons de jeu associés dans le délit, camarades, bébés dans les bois. Nous mendions, empruntons, volons pour vivre. Deux esprits joyeux vivant leurs désirs » p 292 du Robinson

(il y a plus d'ambiguïté qu'il le dit, notamment d'un point de vue sexuel, mais il faut retenir l'idée de personnages vivants (= non machines) dans un monde d'automates, de machines. Si les personnages sont vivants, c'est d'une vie qui détone par rapport au monde « mort » dans lequel ils sont plongés. Et cette vie, par sa seule présence marginale, décalée, prend un sens politique : elle signale la possibilité de la rébellion ou de la révolution, même si les personnages ne sont pas des militants et semblent même dénués de toute conscience de classe.

Ils ne sont guidés que par le désir, comme des enfants (la faim, la volonté de jouer, de danser, de chanter...) ; et ce désir, notons-le, prend parfois une forme rebelle, non pas conviction idéologique, mais simplement lorsque le corps ne supporte plus l'aliénation : quand Chaplin souffre de surmenage, est avalé par la machine et en ressort, il va devenir une sorte de grain de sable qui vient ainsi gripper toute la machine : paradoxalement, il utilise de l'huile (il se met à asperger tout le monde avec sa pipette) mais non pas pour huiler le mécanisme, faire tourner la machine, mais au contraire pour la détruire. Or dans ce geste de rébellion, c'est le corps qui refait surface : un corps qui se met à danser avec une grâce surjouée, on le voit faire des entrechats, des circonvolutions qui s'opposent aux mouvements calibrés et droits des travailleurs à la chaîne. En outre, ce corps est désirant aussi parce qu'il devient libidinal : Charlot se jette sur les fesses de la secrétaire, vise les seins de la dame en promenade. C'est l'après-midi d'un faune, un satyre. Le désir ressurgit ici d'une manière caricaturale et hilarante pour suggérer une révolution symbolique. C'est une belle idée, d'autant plus intéressante que la libido de Charlot est paradoxalement tue dans la suite du film (le couple qu'il forme avec la gamine est asexué, il couche dans la niche). Si Charlot est révolutionnaire, cette révolution est charnelle et libidinale et non idéologique de sa part.

Insister sur opposition désir/norme

Ccl première partie

Pour conclure, on peut remarquer à quel point cette dimension politique et polémique du film à la fois déborde et s'inscrit dans le genre burlesque.

D'ordinaire, le film burlesque, et notamment le slapstick, repose sur des gags visuels qui fonctionnent essentiellement sur les possibilités du corps. **Le burlesque est un genre cinématographique qui s'amuse de ce tout ce que peut un corps**, tout ce qu'il peut faire en termes de prouesses physiques ou de violence subie (slapstick traduit coup de bâton).

Le corps devient ainsi un poids physique soumis à des forces, et c'est la raison pour laquelle le burlesque de Chaplin s'amuse des objets : il montre un corps qui subit la violence des autres corps physiques que constituent les objets. Avec la machine, cette dimension est accentuée, car la machine, nous l'avons vu, est justement l'objet qui aliène l'homme, fait de son corps un appendice de la machine, un objet accroché à un autre objet, qui s'adapte et subit son mouvement, voire est entraîné dans son mouvement. Autrement dit, la machine objective les corps et le burlesque s'avère ainsi particulièrement à même mettre en lumière les conséquences du travail à la chaîne. **Pour le dire autrement : le burlesque, plus que tout autre genre, est particulièrement adapté pour montrer la façon dont le machinisme objective les corps.**

Pour prolonger cette idée : la révolution que suggère Chaplin est une **rébellion burlesque du corps : il montre ce que peut un corps quand justement « il n'en peut plus »**, quand il rejette et expulse la violence qui lui a été faite. Cf. la séquence des gargouillis : le corps parle malgré soi ; Cf. encore la danse de folie de Chaplin. Il montre un corps réveillé par le désir qui ne parvient plus à rester en place, à s'insérer dans une fonction : il montre un corps qui suit une logique propre, qui virevolte de droite et de gauche, danse, court et bondit, mais toujours à côté de la place que lui dicte la machine. Le burlesque, on le voit, prend donc tout son sens ici : Chaplin ne se contente pas de plaquer un message politique sur des gags, il suggère une possibilité de rébellion physique qui s'inscrit presque naturellement dans la compréhension burlesque du corps.

Deuxième partie

Charlot révolutionnaire ? La dimension sonore du film

A. Le rejet du parlant

Nous l'avons vu, il peut sembler paradoxal de considérer ce film comme révolutionnaire ou même simplement en phase avec la modernité à une époque où le cinéma parlant est déjà largement implanté : alors même que Chaplin avait songé à proposer un film parlant (lui et Paulette Goddard ont même fait des essais de voix jugés réussis), il a finalement opté pour un film qui certes va faire parler Charlot mais reste marqué par la vieille tradition du muet.

Un tel projet peut même sembler réactionnaire, et Chaplin avait bien conscience que le pari d'un film quasi muet était risqué car le public réclamait le parlant.

Les réserves de Chaplin concernant le muet sont anciennes : voici ce qu'il écrit des premières expérimentations sur le son au cinéma, dans les années 20, au moment de l'invention du Vitaphone par la Warner, après une projection de film parlant :

« c'était un film en costumes, montrant une très ravissante actrice – dont mieux vaut préserver l'anonymat, déchirée silencieusement par quelque immense chagrin, ses grands yeux langoureux exprimant une angoisse dépassant de loin l'éloquence de Shakespeare Puis brusquement un nouvel élément se trouvait introduit dans le film : le bruit qu'on entend quand on porte à son oreille un coquillage. La ravissante princesse parlait alors comme à travers du sable (...) Quand la poignée de porte du boudoir tournait, j'avais l'impression que quelqu'un venait de mettre en marche une machine agricole, et quand la porte se refermait, on aurait cru la collision de deux camions chargés de madriers » Histoire de ma vie, p 395 (CF. Chantons sous la pluie »)

Au-delà de la moquerie, il y a chez lui une vraie nostalgie du muet et une profonde mélancolie lorsqu'il voit le parlant s'imposer :

« Maintenant que la vogue était au parlant, le charme et l'insouciance de Hollywood s'étaient évanouis. Du jour au lendemain, le cinéma devint une industrie froide et sérieuse. Les techniciens du son renouaient les studios et construisaient des appareils acoustiques

compliqués. Des caméras grandes comme une chambre avançaient pesamment sur le plateau comme les chars de Juggernaut. On installait de l'équipement radio comprenant des milliers de fils électriques. Des hommes, qu'on aurait pris pour des guerriers débarqués de Mars, étaient assis avec des écouteurs aux oreilles pendant que les acteurs jouaient, avec des microphones qui pendaient au-dessus d'eux comme des cannes à pêche. Tout cela était très compliqué et fort déprimant. Comment pouvait-on être créateur avec tout ce matériel ? J'avais horreur de cela »

p. 460

Pour Chaplin, le problème est donc le suivant : **la technique se glisse entre les hommes, devient un intermédiaire obligé**, trop présent, trop gênant, qui empêche le contact immédiat. Or Chaplin a toujours recherché ce contact immédiat avec le spectateur : la pantomime, pour lui, était le moyen de faire passer un sentiment ou une idée sans même la médiation du langage, de façon même universelle.

Ajoutons que cette invention du son lui semble signifier la mort de Charlot :

« Tout Hollywood avait renoncé aux films muets, il ne restait plus que moi. J'avais eu de la chance jusqu'à présent, mais continuer avec l'impression que l'art de la pantomime se démodait peu à peu était une pensée décourageante (...) J'avais pensé à différentes voix pour Charlot ; qu'il devrait parler par monosyllabes, ou simplement marmonner. Mais c'était inutile. Si je parlais, je deviendrais un comédien comme les autres. » p. 469/70

B. Un rejet qui se comprend dans l'horizon plus général de la critique chaplinesque du machinisme

Sa critique du son va loin puisque dans un article paru dans *Variety*, en 1935, il parle du **« suicide du cinéma »** :

« Jamais encore le progrès ne fut ainsi dirigé à contresens. Dans l'histoire de la culture, on n'avait encore jamais observé un phénomène analogue à celui de la lutte acharnée de l'art cinématographique contre lui-même.

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. Ce qui se passe depuis six ans à ce point de vue dans le cinéma n'est rien d'autre qu'un frénétique hara-kiri. »

L'intérêt de ce texte est de permettre un rapprochement entre la question du son et ce que nous avons vu précédemment à propos de la critique de la machine. Ce que regrette Chaplin, c'est un développement technique marqué par l'absurdité et une certaine violence :

Pourquoi y-a-t-il absurdité selon Chaplin ?

-d'abord parce que le **progrès technique** signifie paradoxalement parfois une **régression artistique** dans le cinéma de la fin des années 20 et début des années 30 : la possibilité de la parole au cinéma fait oublier la spécificité du langage cinématographique et renvoie le cinéma à une sorte de théâtre filmé : on se gargarise de mots, on oublie le langage né du découpage et du montage, notamment sous l'influence de Griffith ou Eisenstein.

- absurdité ensuite parce que la possibilité de l'**enregistrement** de la parole **fige l'expression** : dans *Les Temps Modernes*, c'est un point qui est remarquablement suggéré par l'épisode du disque qui remplace le discours du vendeur : Chaplin met en scène le procédé même du son (cf. Vitaphone) au cinéma pour mieux le critiquer ; on entend une voix figée, rôdée, un discours mécanique que l'on ne peut entendre que par la médiation de l'appareil et qui s'oppose à l'immédiateté visuelle de la pantomime. En outre, cette voix est prise dans le carcan de la langue : Cocteau disait de Chaplin qu'il rendait possible un « **rire esperanto** » i.e. une communication universelle par le rire ; c'en est dorénavant fini de cette universalité.

En ce sens, on pourrait dire que **la critique du parlant chez Chaplin s'articule à sa critique plus générale d'une technique qui a perdu le sens et la raison de son développement**, et qu'elle entraîne paradoxalement selon lui une **aliénation du cinéma** : celui-ci devient étranger à lui-même, oublie les spécificités de son langage propre, se rapproche parfois du simple théâtre filmé.

C. Le son et la parole selon Chaplin

Comment passer outre cette critique et cette nostalgie ? Chaplin ne va pas se contenter d'être le contempteur du parlant, il va chercher à s'y adapter, mais en conservant ses convictions cinématographiques.

1. *Le refus de la parole pour la parole et le jeu sur la langue.* C'est ainsi que dans *Les Lumières de la Ville*, *Les temps Modernes* et *Le Dictateur*, il va utiliser la possibilité de la parole, mais à sa façon

- dans *Les Lumières de la ville*, séquence de l'inauguration de la statue : Chaplin s'amuse de la mauvaise qualité des enregistrements de l'époque en rendant les voix volontairement inaudibles et ridicules pour mieux s'amuser de la situation.

-dans *Les Temps Modernes* : il fait entendre la voix de Charlot mais celui-ci parle une sorte de charabia qui s'avère être une sorte de langage universel grâce à la pantomime qui l'accompagne : AD il reste fidèle au « rire esperanto » qui le caractérise malgré le passage au parlant. Surtout, il refuse de mettre en concurrence le son et l'image, de rendre l'image redondante par rapport à la parole : ils s'accordent l'un à l'autre, la pantomime aide à la compréhension du langage.

-dans *Le Dictateur* : Hynkel parle une sorte d'allemand réinventé qui caricature la façon dont les nazis ont eux-mêmes caricaturé le langage allemande en hurlant. (dév. en montrant en quoi la parodie s'inspire de la façon dont les nazis eux-mêmes ont caricaturé la langue allemande).

2. *Un vrai goût pour le son.* Le jeu sur la parole inventé est aussi un jeu sur le son et Chaplin, de façon générale, s'intéresse au son autant qu'à l'image : c'est lui souvent qui supervise ou écrit la musique, et dans les *Temps modernes*, c'est lui qui s'est amusé à procéder à des expérimentations sonores pour le gag des gargouillis avec la femme du pasteur (il a enregistré les bruits obtenus en soufflant avec une paille dans un seau d'eau).

3. *Le respect du principe d'économie*

Le style de Chaplin (comme d'autres réalisateurs burlesques d'ailleurs) obéit à ce que l'on pourrait appeler une certaine éthique cinématographique fondée sur le principe d'économie. L'idée est de produire un maximum d'effets comiques avec un minimum de moyens. Il n'y a pas de débauche visible dans les films de Chaplin. Un texte de Chaplin cité par M. Martin en témoigne :

« je m'efforce toujours d'économiser mes moyens. Je veux dire par là que lorsqu'un seul événement peut provoquer deux éclats de rire séparés, il vaut bien mieux que deux faits séparés » Cité par M Martin p 132

Chaplin rechigne à la technique comme on peut rechigner à la dépense inutile, ostentatoire, non pas tant par utilitarisme que par une sorte d'éthique minimaliste : en ce sens, il y aurait une sorte de « Less is more » dans le style de Chaplin.

C'est quelque chose que l'on repère assez tôt, dès les films qu'il réalise lui-même chez Sennet au début de sa carrière : les films de Chaplin détonent en effet par rapport au style maison de la Keystone parce qu'ils ne suivent pas la règle du montage frénétique et trépidant. Ainsi, à propos de *Charlot déménageur* (1914), Robinson écrit :

« L'unique bobine contient à peine 27 plans, alors que 90 plans étaient la règle pour un film de cette longueur. Ici, comme plus tard Buster Keaton, Chaplin dépasse les modes en matière de montage et, faisant, de chaque plan une étape où se glissent ses numéros d'acteur, il les rallonge d'autant : il a déclaré assez tôt que le montage ne constituait pas une obligation mais une commodité » p 92

Plutôt que de multiplier les plans, Chaplin s'installe dans le plan fixe, d'ailleurs souvent large, pour déployer toutes ses potentialités. Joël Magny, dans un article sur « l'espace chaplinesque » paru aux Cahiers du cinéma, insiste sur le « contraste » entre « la fixité du cadre », voire sa « lourdeur » dit-il, et « la mobilité constante » du corps de Charlot. Il s'agit de préciser ce point en montrant comment Chaplin utilise, avec une remarquable économie de moyens, les potentialités du plan.

Un exemple avec analyse séquence du drapeau :

Après la sortie de l'hôpital, où on lui a conseillé d'éviter les émotions violentes, Charlot est jeté dans un monde « violent » :

- Une succession de 5 plans, qui donnent une impression d'images documentaires, comme des inserts censés suggérer le choc réel de la ville moderne : des foules compactes, de la circulation, le bruit des machines. Les cadrages sont désaxés et l'inclinaison à 45 degrés des images, successivement à droite et à gauche pour les 4 derniers plans, donne une impression

de tohu-bohu, de monde sans dessus dessous. La bande-son accompagne cette modification : effet de rupture, puis musique plus alarmante.

-On revient ensuite à une manière de filmer plus traditionnelle (et à une bande-son plus apaisée) : on retrouve Charlot qui passe devant une manufacture « fermée » ; bref on situe le contexte de chômage et de fermeture. Il arrive à un carrefour.

Le plan suivant récupère le personnage au carrefour selon un autre axe, pour mieux insister sur le passage du camion et l'indication du drapeau qui signale le chargement qui dépasse à l'arrière.

Le plan suivant insiste davantage encore sur ce drapeau en le reprenant sous un autre axe : la caméra est embarquée dans le camion et filme en plongée le drapeau et sa chute sur la chaussée. Sans qu'on change de plan, la caméra embarquée dans le camion opère un travelling arrière et passe au plan d'ensemble pour nous montrer Charlot récupérant le drapeau sur la chaussée et faisant en vain des signes pour avertir le chauffeur. **Insistons sur l'effet d'économie : un même plan nous fait passer du drapeau à Charlot et permet ainsi de faire le lien entre ces deux « objets ».**

Plan suivant : même axe, mais plan plus serré sur Charlot. On a quitté le camion et la caméra n'est plus embarquée (insister néanmoins sur continuité car raccord dans l'axe). Là encore, ce même plan est conservé et le même cadre permet de rebondir en utilisant la profondeur de champ (définir) : des manifestants surgissent à l'arrière-plan, ce qui donne bientôt à Chaplin, l'air d'être l'un des leurs.

L'effet comique de cette confusion est renforcée par la mise en mouvement de la caméra : on amorce un travelling arrière qui accentue un peu plus l'impression de manifestation en marche et qui installe un peu plus Charlot en position de meneur inconscient.

Ce qui est remarquable ici, c'est la façon dont le caractère muet du film permet de renforcer le gag : si le film était parlant, Charlot devrait entendre le son des manifestants ; le muet permet d'instaurer un décalage entre le point de vue du spectateur qui voit se profiler le malentendu, et le personnage qui est innocent et inconscient de ce qui se passe.

Un nouveau léger mouvement de caméra permet, toujours à l'intérieur du même plan, de faire **rebondir l'intrigue** : la caméra s'élève et offre une légère plongée cependant qu'un danger semble se manifester hors champ et menacer le premier plan. Cette menace se précise bientôt et des policiers font irruption pour disperser violemment les manifestants. Toujours à l'intérieur du même plan, Chaplin suggère la violence et la confusion en jouant notamment sur l'effet de foule qui nous fait perdre de vue notre héros.

Changement de plan (jusque-là, c'était inutile, on est allé aussi loin qu'on pouvait) : on raccorde, presque dans l'axe (on quitte la plongée) sur une échelle de plan plus serrée qui insiste sur la violence et la confusion. Un léger panoramique permet de retrouver notre héros ; nouveau gag : il avait disparu dans les égouts et émerge péniblement. Là encore, on joue sur le hors champ et le gag prend des significations multiples : Chaplin avait disparu, mais il était en fait toujours là, invisible, et ressurgit par en-dessous. Le personnage n'est donc décidément jamais à sa place : il était le meneur d'une manifestation dont il n'avait aucune conscience, le voilà engoncé dans une bouche d'égout quand il devrait être, comme tout un chacun, sur le trottoir. Idée aussi que malgré la répression et le passage des policiers, la révolte est toujours là et que la résistance se relève toujours. **Aussi involontaire soit la révolte de Charlot, le film suggère ici son empathie pour la révolte : en un sens, le point de vue de Chaplin apparaît par-delà celui de Charlot, en jouant de l'innocence et de la maladresse de ce dernier.** Mais pas d'illusion révolutionnaire pour autant: là encore l'arrière-plan fait rebondir la séquence : les policiers le découvrent et un fourgon de police apparaît. Le même plan montre l'arrestation tragi-comique du héros.

Chaplin joue donc essentiellement sur un principe d'économie qui lui fait tirer autant d'effets que possible de chaque plan ; il faut ajouter que ce travail ne joue pas seulement sur l'image, mais aussi sur le son : si la parole est inutile pour expliquer la situation ici, le son a une importance considérable ; il ne sert pas en effet simplement d'accompagnement de l'image, mais annonce systématiquement les inflexions ou les rebondissements de la séquence. Autrement dit, le son joue un rôle moteur :

Avant même l'apparition du cortège de manifestants, la musique change de nature et prend des airs de marche engageante sinon triomphante ; une rupture se fait ensuite entendre et le son change de nature, annonçant cette fois-ci l'arrivée des policiers. AD la bande-son, ici, par sa modification, prépare et renforce le sentiment de menace que suggère le hors-champ. C'est aussi bien dire que la bande-son crée le hors-champ. En outre, les variations dans le traitement du thème, lorsque Chaplin sort des égouts, permettent de suggérer toutes sortes de sentiments : on entend la force et la résistance, puis son côté grotesque, enfin une sorte de déconvenue drolatique et résolue, et ce, alors même que l'image reste la même. L'économie de l'image reste productive et peut créer des sentiments divers grâce aux inflexions de la bande-son.

CCL analyse seq : la seq est représentative du style de Chaplin et de son rapport particulier au son et à la parole : il s'agit d'éliminer tout ce qui est redondant, gratuit, inutile, pour se concentrer sur une utilisation optimale des potentialités du cadre ; ce n'est pas que le son ou la parole sont refusés, c'est qu'ils n'ont de sens que s'ils permettent de renforcer ces potentialités.

CCL GÉNÉRALE : CHAPLIN ET LA MODERNITÉ

Il y a sans doute une critique de la modernité chez Chaplin et une nostalgie devant la course effrénée du temps (le premier plan du film montre la course inexorable du temps puisque Chaplin place son générique sur fond d'horloge). Pour autant, cette critique de la modernité et du progrès technique ne signifie pas le rejet de la modernité, au contraire peut-être.

D'abord, on l'a vu, cette critique de la machine et du son, plus qu'une position idéologique contingente, que Chaplin pourrait ou non accepter, est un principe éthique qui définit son style cinématographique.

En outre, ce style de Chaplin est peut-être moins à lire comme une tentative réactionnaire de faire perdurer le cinéma ancien que comme une volonté de rappeler le sens du projet moderne : la modernité qui se constitue au XVII^{ème} siècle s'articule en effet au projet humaniste : Descartes centre sa philosophie sur le cogito, sur la conscience humaine (non sur Dieu) et définit le projet de la technique comme un moyen au service de l'homme : il s'agit, par le développement technique, de rendre l'homme « maître et possesseur de la nature », pour mieux rappeler sa place centrale. Ce que refuse Chaplin, c'est la perversion d'un progrès technique qui a chassé l'homme de sa place centrale pour l'instrumentaliser à son tour.

Chaplin est un humaniste qui refuse de s'en laisser imposer par la technique : il relève de la modernité en ce qu'il remet la technique à sa place : encore une fois, elle doit servir l'homme – et l'art - , non l'asservir.