

Charlot*

Le grand déserteur

Dégringolades, émigrations, gestes inattendus, situations ordinaires bouleversées par des événements soudains, échappatoires inépuisables, imprévisibles, dominées par le hasard et le désir, par une révolte qui se rejette elle-même parce qu’au fond elle ne sait rien d’elle-même : Charlot, un vagabond (*The Tramp*). Charlot n’habite pas un autre monde, mais il titube, bégaie, tombe, court dans le monde qu’il refuse, sans aucune conscience particulière de ce qu’il fait. La désertion de Charlot est une désertion profonde, de l’inconscient, qui ne pouvait probablement voir le jour qu’au cinéma, comme le révèle déjà le premier, fabuleux film documentaire où le vagabond apparaît et où le cinéma devient pure improvisation : *Kid Auto Races at Venice, Cal.* (1914). Pourtant avec Charlot on n’oublie pas le caractère matériel de l’existence, ce que signifie être pauvre (voir, par exemple, *The Kid*, de 1921), ne rien avoir tout en restant, allez savoir comment, libre. Sous le joug de la misère s’offre, de manière inattendue, la chance du plus grand amour, de l’amitié, et même du bonheur, même si l’on sait que ce n’est qu’un instant, une grâce dépourvue de toute solidité ou durée. Dans son errance Charlot ne met en scène que l’errance, rien de plus : la pure fragmentation des accidents de la vie de tout un chacun.

Charlot naît devant la caméra et disparaît, plus de vingt ans plus tard, en refusant de prendre la parole, de nier sa propre différence abyssale. Charlot prend congé du cinéma avec *Les Temps modernes* en faisant entendre sa voix, qui cependant ne dit absolument rien ; il ne communique pas, ne parle pas, ne transmet pas de sens, mais émet des sons clandestins, presque barbares, comme un nourrisson. Prendre la parole, pour Charlot, s’avère être en réalité un geste extrême de diversion. Nous assistons à l’événement d’une (non) langue qui précède – et excède – toute langue en déterminant un seuil de tension extrême entre le muet et le sonore. Au fond, Charlot pense par images, et donc ne parle pas ; il ne se laisse pas piéger, ni même reconnaître. Chaplin est extrêmement lucide : Charlot vit dans le geste, pas dans la parole, il survit à cette dernière mais ne peut l’incarner, au risque de perdre sa capacité de violer, comme s’il était là par hasard, toute *valeur*. Charlot conçoit la parodie la plus radicale du monde de la sécurité, parce qu’il évite

* En Europe continentale on a pris l’habitude d’appeler « Charlot » le petit personnage que Chaplin a inventé. Dans le monde anglosaxon on l’appelle « The Tramp ». Il est néanmoins piquant d’observer que Chaplin, dans les génériques des films dont le protagoniste est ce « vagabond », ne le désigne pas comme « The Tramp », il l’appelle plutôt « a tramp », avec l’article indéfini et sans la lettre majuscule, pour souligner sans aucun doute son caractère générique et universel.

tout jugement moral et toute revendication ; il n'assume aucune position de pouvoir, de supériorité, mais profane tout simplement, dans un rire délirant et joyeux, les structures de tout ordre. Charlot désacralise toute valeur : la famille, les voitures, les mères, la liberté, la patrie, l'autorité, l'industrie du cinéma. Il met à nu la fantasmagorie de la marchandise et lui donne le poids qu'elle a réellement : une chose. Qui est-il ? Un sans-abri qui porte les vêtements difformes d'un grand seigneur : un aristocrate-plébéien. Il incarne en somme un antagonisme féroce par le simple fait d'exister à l'écran, par le simple fait d'être sous les feux de la rampe.

En déclenchant un *rire révolutionnaire*, universel, Charlot démantèle les hiérarchies, les règles, les rôles, tout en mettant toujours en échec l'action de la Loi. Personne ne sait qui est Charlot. Il ne dit pas Je. Il est peut-être le sans nom de tous les noms, le pur anonymat de ceux qui sont jetés en première ligne, ceux qui doivent partir et font naufrage, ceux qui n'ont rien mais savent rire, sans faire preuve d'aucune subalternité au pouvoir. Ceux qui, littéralement, ne reconnaissent pas le pouvoir.

Sa danse, les yeux bandés, au bord du gouffre, dans le grand magasin des *Temps modernes*, ne laisse guère de doute : Charlot évolue *dans la catastrophe*, au seuil de la fin du monde. Une catastrophe que personne ne voit et dont se sauvent seuls ceux qui, comme lui, savent s'en éloigner en virevoltant, en résistant à la mort. Notre survie, en d'autres termes, n'est pas livrée de manière illuministe à ce que nous voyons, mais plutôt à ce que nous voyons lorsque nous ne voyons plus rien (ce que Charlot ne voit plus, dans ce cas précis, ce sont les marchandises du magasin). Au fond, à la manière de Benjamin, Charlot reconnaît dans la catastrophe une chance politique absolue d'imaginer une autre forme de vie.

Le vagabond est le plus marginal des marginaux, le plus exclu parmi les exclus ; il ne partage même pas avec ces derniers la condition du chômeur, qui s'inscrit toujours dans les coordonnées de la division sociale du travail. Mais c'est là que le cinéma entre en jeu, en montrant comment ce que l'histoire exclut et rejette n'est pas pour autant effacé une fois pour toutes de l'histoire. Le cinéma muet de Chaplin est subversif parce qu'il laisse survivre et voir une différence radicale (c'est-à-dire Charlot) en employant un langage muet, qui ne peut devenir le vecteur d'aucune langue ou information.

Charlot déserte la désertion ; il déserte la révolution ; il ne fait communauté pas même avec les misérables comme lui ; il vit dans la pure contingence du hasard. Il n'a aucune conscience de sa propre marginalité et n'est donc jamais victime des situations mais, au contraire, les gouverne de manière imprévisible, sans même le savoir, sentant immanquablement comment sauver sa peau. Il est pourtant appelé à une œuvre pharaonique : une désertion populaire, de masse, un peu comme dans *La Grève* (1924), premier long métrage de S. M. Eisenstein qui, non sans raison, et bien qu'à distance, nourrit une admiration sans borne pour Chaplin, au point de lui consacrer un texte, *Charlie "The Kid"*, qui aurait dû intégrer son dernier ouvrage théorique, *Méthode*. Les deux hommes se rencontrent pour la première fois à Hollywood au cours

d'un voyage d'Eisenstein aux États-Unis, et ils se reconnaissent, critiques envers un univers que le cinéma devrait transformer par ses propres moyens. Le montage est, pour Eisenstein, l'instrument de ce changement radical qui n'est autre que le nouvel ordre que le cinéma peut donner aux choses. Chez Chaplin, c'est le geste ironique qui permet, par des moyens différents, la même subversion. Tous deux le savent, et le font dire à leur cinéma.

Charlot incarne le rêve anarchique de Chaplin : une œuvre d'art cyclopéenne en mesure de montrer la puissance de la *nullité*, un anticlassicisme débordant orchestré au nom d'*aucune classe*, mais pour un monde à venir. Pour un monde à venir où le drapeau rouge, comme dans *Les Temps modernes*, tombe par terre, et n'importe qui, un homme qui ne le reconnaît même pas, sans aucune intention particulière, peut le ramasser et déclencher l'impossible. Charlot est alors le grand déserteur, figure de la plèbe du monde. La pauvreté comme condition matérielle mais en même temps comme condition choisie, est le renoncement – la désertion – à tout désir, imposé ou induit, de richesse.

Charlot remet en question toute hendiadys. Dans *Les Temps modernes*, par exemple, il ne veut pas quitter sa cellule parce qu'au fond l'ensemble de la société définie par la production capitaliste constitue une immense prison sociale, du moins pour ceux qui, comme lui, n'ont rien. En ce sens, Charlot ne résiste pas, tout simplement parce qu'il n'est contre aucun pouvoir. Plus encore : par rapport au pouvoir, il est toujours ailleurs.

Certes, la figure de Charlot ne représente rien, et ne se laisse lire comme le masque d'aucune revendication, poétique, philosophique, morale ou politique. Le personnage interprété par Chaplin est plutôt l'image, toujours fragmentée, dans laquelle, de photogramme en photogramme, le mouvement de l'errance se fait présent. Dans *Les Temps modernes*, Charlot sera arrêté d'innombrables fois. Pourtant, le mouvement dont il constitue l'image intermittente le conduit toujours à faire un pas de plus, à réaliser un énième départ, une énième fuite vers on ne sait où. L'acteur-réalisateur met ainsi en scène un geste de soustraction qui se produit toujours au dernier moment, dans cet « instant du danger » qui est le seul, selon les thèses de Benjamin dans *Sur le concept d'histoire*, où advient vraiment une « connaissance historique ». Aussi avons-nous affaire à un mouvement – celui des images de Charlot montées dans le film – qui, de façon ambiguë, se nie sériellement lui-même : à chacun de ses pas, il est catapulté dans un espace limbique, où, pour un instant, le mouvement s'arrête, risquant de compromettre toute (pré)détermination de sa propre destination.

Où le conduit ce mouvement d'abandon ? Quelle forme prend son irréfrenable désir de désertion ? Charlot aveugle de sa condition, de la condition des siens, *voit* la vérité de la fantasmagorie de la marchandise : il n'y a plus de dehors. Désirs, passions, délires sont capturés dans la spectralité des objets à consommer. La voyance de Charlot est l'évidence de sa poésie : le poète analphabète annonce que

l'univers où nous habitons est une prison sans limites. Les barreaux de cette geôle enferment sur les champs de bataille, dans les usines fordistes, dans les rêves que ce système économique laisse surgir parmi les marchandises qu'il produit sans cesse. Charlot, nouveau *picaro*, évolue dans un monde sans issues.

Et toutefois il bouge.

Songeons, à titre d'exemple, à la fin de son film sur le monde du cirque (*Le Cirque*, 1928), où Chaplin a mis en scène la précarité et le déséquilibre constants – la possibilité toujours concrète de la catastrophe – dans lesquels vit *a tramp*, comme tous les gens de son espèce. Charlot reste seul alors que les caravanes des circassiens s'en vont (il déserte même le monde le plus lointain du monde). La caméra s'éloigne de son visage, plein d'émotion, de sa silhouette particulière, et s'élève pour filmer Charlot d'en haut. Il est vraiment tout petit (*une vie minuscule*), on le voit enfermé dans le cercle dessiné par l'espace où s'élevait auparavant le chapiteau. Des *limina*, un sillon tracé sur le sable, l'emprisonnent. C'est la situation normale des pauvres. L'art, la poésie, le cirque ne peuvent point les sauver, il s'agit d'illusions, comme en témoigneront aussi l'ouvrier et la gamine dans *Les Temps Modernes*.

Charlot s'assied. Il ne semble pas trouver de sortie. Après quelques secondes, en sautillant, il dépasse les barreaux invisibles et s'en va. Pourquoi y a-t-il des limites qui enferment le personnage ? Pourquoi y a-t-il ce moment de suspension avant de bouger ?

Charlot déserte dans tous ses films. Même dans sa dernière représentation au cinéma, transfigurée, le Calvero de *Feux de la rampe*, Charlot est un transfuge qui abandonne le monde..., la vie même. Justement, sa désertion signale une im-possibilité. Charlot sait qu'il vit dans un monde sans évasion possible, où il ne lui reste qu'à créer, lutter, vivre pour une évasion impossible.