

**The Tramp:
The Great Deserter**

**Charlot :
le grand déserteur**

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

The Tramp: The Great Deserter

Charlot : le grand déserteur

n° 10, 1/2023

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts
Numéro 10 - 1/2023
ISSN de la revue 2609-2484

Rédaction

Directeurs : Pierandrea Amato, Luca Salza

Comité scientifique : Thamy Ayouch, Étienne Balibar, Michèle Bompard-Porte, Alain Brossat, Alessia Cervini, Fabio Caramelli, Georges Didi-Huberman, Thomas Dutoit, Michèle Guillemont, Stéphane Hervé, Jean-Paul Manganaro, Gianluca Miglino, Pietro Montani, Giorgio Passerone, Camille Schmoll, Gianluca Solla, Enrico Terrinoni, Enzo Traverso, Maurizio Zanardi

Comité de rédaction : Pierpalo Ascarì (coordinateur), Irene Calabrò, Mariavita Cambria, Dario Cecchi, Massimiliano Coviello, Rosa Alba De Meo, Fanny Eouzan, Stefania Guglielmo, Dorothee Haag, Andrea Inzerillo, Costanza Jori, Fabien Lacouture, Beatrice La Tella, Marie Morisset, Matilde Orlando, Melinda Palombi (coordinatrice), Fabio Domenico Palumbo, Michele Pavan, Marie Rebecchi, Giuliana Sanò, Nadège Sieckelink (secrétaire de rédaction), Marco Tabacchini, Francesco Zucconi.

Avec la collaboration du laboratoire CECILLE de l'Université de Lille et du département de Philosophie de l'Université de Messine.

Contact :

contact-revue-k@univ-lille.fr / krevuecontact@gmail.com

www.facebook.com/krevuedestituant/

<https://revue-k.univ-lille.fr>

I contributi pubblicati da K. Revue trans-européenne de philosophie et arts sono stati precedentemente sottoposti a un processo di peer review e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. I direttori e i capi di redazione revisionano la correttezza delle procedure e approvano o respingono in via definitiva i contributi. La rivista K. Revue trans-européenne de philosophie et arts e tutti i contributi in essa contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported: pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli contributi, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali né la si trasformi o modifichi.

Les contributions publiées par K. Revue trans-européenne de philosophie et arts ont été préalablement soumises à un procédé d'évaluation par des pairs - peer review : leur publication est donc subordonnée au résultat positif d'une évaluation anonyme faite par deux experts, qui ne font pas nécessairement partie du Comité scientifique. Le Comité de direction vérifie l'exactitude des procédures et approuve ou rejette de manière définitive les contributions. La revue K. Revue transeuropéenne de philosophie et arts et toutes les contributions qu'elle contient sont distribuées avec la licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification 3.0 non transposé : l'on peut donc télécharger, imprimer, photocopier et distribuer la revue et chaque contribution individuellement, tant que l'on précise correctement la paternité de l'œuvre, qu'on ne l'utilise pas à des fins commerciales et qu'on ne la transforme ni ne la modifie.

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

ANNO VI 2023 (1), 10

The Tramp: The Great Deserter

Charlot : le grand déserteur

Indice / Table des matières / Contents

Éditorial/Editorial

The Tramp: The Great Deserter – pp. 4-7

Charlot : le grand déserteur – pp. 8-11

Essays

Gianluca Solla, *Disertare tutti i nomi. L'ipotesi-Charlot*. Seguito da *Appunti per una teoria dell'incidente* – pp. 13-31

Luca Salza, *Au bord du gouffre* – pp. 32-47

Mathilde Grasset, *La Danse de Charlot, de la géométrie à la mécanique* – pp. 48-61

Alain Brossat, *Le Coup de la « petite moustache rognée »* – pp. 62-74

Martin Dagois, *Chaplin, Charlot et le rire, les ressorts comiques du vagabond* – pp. 75-87

Nicola Turrini, *Charlot. Il gesto contro il cliché* – pp. 88-100

Fabio Domenico Palumbo, *Charlot o dell'incoercibilità del visibile* – pp. 101-109

Interview

Une leçon d'insurrection philosophique ? Conversation avec Guillaume le Blanc – pp. 111-117

Works

Cristian Izzo, *The Tramp – Dell'arte di vagabondare in versi* – pp. 119-156

Readings

Baptiste Jacomino, *Être père sans l'être : Charlot dans Le Kid* – pp. 158-169

Francesco Mancuso, *Sopravvivenza e catastrofe. Note per una lettura benjaminiana di Tempi moderni* – pp. 170-182

Roberto Cerenza, *Monsieur Verdoux e l'assoluta alterità della morte* – pp. 183-197

Fabien Cavadenti, *Jeux de l'amour et du hasard dans l'œuvre de Chaplin* – pp. 198-205

Barbara Servant, « *Pas de côté, envol ou cabriole. Une généalogie chaplinesque en littérature* » - pp. 206-221

Stéphane Hervé, *Notes sur la gesticulation. Retour sur Le Cirque* – pp. 222-235

Editorial

The Tramp*

The Great Deserter

Tumbles, emigrations, unexpected gestures, ordinary situations overwhelmed by sudden events, inexhaustible and unpredictable escape routes, dominated by randomness and desire, by a revolt that rejects itself because, the Tramp knows nothing about himself. The Tramp does not inhabit another world, but staggers, stammers, falls, and runs, in the world he rejects without any specific awareness of what he is doing as already revealed in 1914 *Kid Auto Races at Venice, Cal.* the first, fabulous film-documentary where the tramp appears and the cinema becomes pure improvisation. The Tramp's desertion is a profound desertion of the unconscious, which probably could only come into being in the cinema. Yet the material character of existence is not forgotten in The Tramp; what it means to be poor (see, for example 1921 *The Kid*), to have nothing but remain (who knows how) free. In the maelstrom of misery, the chance of the greatest love, friendship, even happiness is unexpectedly given, knowing that it is a moment, a grace, devoid of any solidity or duration. In wandering, the Tramp only stages wandering, nothing more: the pure fragmentation of accidents in anyone's life.

The Tramp is born in front of a camera, and after more than twenty years, he vanishes, refusing to take the floor and deny his own abysmal difference. With *Modern Times*, The Tramp takes leave of the cinema, letting his own voice be heard, but his voice says nothing: he does not communicate, he does not speak, he does not convey any meaning, but emanates clandestine, almost barbarian, sounds, like an infant. For the Tramp, to take the floor, turns out to be an extreme gesture of misdirection.

We witness, in fact, the event of a (non)language that precedes and surpasses every language, identifying a threshold of extreme tension between silent and sound movies. After all, the Tramp thinks in images and therefore does not speak; he does not allow himself to be framed and recognised. Chaplin is lucid: the Tramp lives in gestures, not in words; he survives words but cannot embody them at the risk of losing the capacity to violate any *value* as if he were there by chance. The Tramp conceives the most radical parody of the world of security because he eschews every judgement and moral claims. On the contrary, he assumes no position of power, of superiority, but he simply profanes the structures of all orders

* The Tramp is also known as Charlot in several languages. Charlot is “The Tramp” but, above all, is also “a” tramp. Indeed, it is interesting to note that Chaplin, in the credits of films featuring the “vagabond” as the protagonist, does not refer to himself as “The Tramp”, but rather as “a tramp”, with the indefinite article and without the capital letter, to emphasize the generic and universal features of his character.

through a delirious and joyous laughter. The Tramp desecrates every value: family, cars, mothers, freedom, country, authority, the film industry. He lays bare the phantasmagoria of the commodity and gives it the weight it has: a thing. Who is he? A homeless man who wears the deformed clothes of a grand lord: an aristocratic plebian. In short, he embodies a fierce antagonism by the mere fact of existing on-screen, by the mere fact of coming into the limelight.

By unleashing a universal 'revolutionary laughter', the Tramp unhinges hierarchies, rules, and roles, always putting the Law in check. Who is the Tramp? Nobody knows. He does not say I. Perhaps he is the nameless of all names, the pure anonymity of those who are thrown to the front line, of those who must leave and are shipwrecked, of those who have nothing and yet know how to laugh, without showing any subordination to power; The blindfolded dance on the abyss in the department store in *Modern Times*, leaves no doubts: the Tramp moves into catastrophe; on the brink of the world's end. A catastrophe that no one can see and from which only those who, like him, know how to distance themselves by circling, resisting death can be saved. In other words, our survival is not delivered to what we can see but rather to what we can see, when we can no longer see (in particular, the Tramp can no longer see the goods in the warehouse). In the end, *à la Benjamin*, the Tramp places in catastrophe an absolute political chance to imagine another form of life.

The vagabond is the most marginalised of the marginalised, the most excluded of the excluded; with the latter, he does not even share the condition of the unemployed, which nevertheless remains inscribed within the coordinates of the social division of labour. However, this is exactly where cinema comes into play, showing how what history excludes and rejects is, therefore, not erased once and for all from history. Chaplin's silent movies are subversive because they allow a radical difference (i.e., the Tramp) to survive and be seen by employing a silent language, which cannot become a vehicle for any language or information.

The Tramp deserts desertion; he deserts revolution; he does not even make community with the wretches like himself; he lives in the pure contingency of randomness. He has no consciousness of his own marginality and therefore he is never a victim of situations but, on the contrary, he unpredictably governs them, unfailingly sniffing out how to save his skin. And yet, he is called to a pharaonic work: a popular and mass desertion. This is more or less what happens in *Strike* (1924), the first feature film by S.M. Ejzenstejn, who – not by chance and despite the distance - nurtured an unreserved admiration for Chaplin, so much so that he dedicated a piece of writing to him titled *Charlie "The Kid"* (1937) which was supposed to merge into his last theoretical work, *The Method* (1932-1948). The two met for the first time in Hollywood during Ejzenstejn's trip to the United States, and recognised each other: they were both critics of a universe that cinema should have transformed with its own means. Editing is, for Ejzenstejn,

the instrument of this radical change i.e. a new order that cinema could give to things. In Chaplin, the same type of subversion is allowed by the ironic gesture. They both know this and make their cinema say it. The Tramp embodies Chaplin's anarchic dream: a cyclopean work of art capable of showing the power of nothingness: an overflowing anti-classism- that of the Tramp - orchestrated in the name of 'no class' but for a world to come where the red flag, as it happens in *Modern Times*, falls to the ground and anyone, a man who doesn't even recognise it, without any particular intention, can pick it up and start the impossible. The Tramp is thus the great deserter: a figure of the plebs of the world. Poverty is seen as a material condition, but at the same time as a chosen condition together with the waiver of, the desertion of any imposed or induced desire for well-being.

The Tramp questions any hendiadys. In *Modern Times*, for example, he does not want to leave his cell because, after all, the whole society defined by capitalist production constitutes an immense social prison for those who, like him, have nothing. To this extent, the Tramp does not resist simply because he is not against any power. He is always elsewhere when power is concerned.

The Tramp is certainly a figure that does not represent anything, nor can it be read as the mask of any poetic, philosophical, moral or political claim. The character played by Chaplin, is the always fragmented image, in which, from frame to frame, the movement of wandering comes into presence. In the course of *Modern Times*, the Tramp is arrested countless times. Yet the movement of which he is the intermittent image of, always leads him to take a further step, to make another departure/escape to who knows where. In this way, the actor-director enacts a gesture of subtraction that takes place at the last moment, in that 'moment of danger' in which, following Benjamin's *On the Concept of History* (1940), a 'historical knowledge' is truly given. In this sense, we would, be dealing with a movement - that of the images of the Tramp assembled in the film - which, ambiguously, serially denies itself: with every step he takes, the little guy is catapulted into a limbic space, where, for an instant, the movement ceases, risking to undermine any (pre)determination of its destination.

Where does this movement of abandonment lead him? What form does his irrepressible desire for desertion take? The Tramp, blind to his condition and to the condition of his people, *sees* the truth of the phantasmagoria of merchandise: there is no longer any outside. Desires, passions, deliriums are captured in the spectrality of objects to be consumed. Charlot's clairvoyance is the evidence of his poetry: the illiterate poet announces that the universe we inhabit is a prison without limits. The bars of this jail lock people in battlefields, in Fordist factories, in the dreams that this economic system allows to emerge among the merchandise it ceaselessly produces. Charlot, the new *picaro*, lives in a world with no way out. And yet he moves.

Consider, for example, the end of Chaplin's film on the world of the circus (*The Circus*, 1928), in which he depicts the constant precariousness and disequilibrium - the ever-concrete possibility of catastrophe - in which *a Tramp*, like all his kind, lives. The Tramp remains alone as the circus caravans leave (he even deserts the world's most distant world). The camera moves away from his emotional face, from his particular silhouette, and rises to film Charlot from above. He really is tiny (*a tiny life*), enclosed within the circle drawn by the space where the big top once stood. *Limina*, a furrow drawn in the sand, imprisons him. This is the normal situation of the poor. Art, poetry and the circus cannot save them; they are illusions, as the worker and the girl in *Modern Times* will also testify.

Charlot sits down. He does not seem to find a way out. After a few seconds, he hops over the invisible bars and leaves. Why are there limits that enclose the character? Why is there this moment of suspension before he moves?

Charlot deserts in all his films. Even in his last, transfigured film performance, as Calvero in *Limelight*, the Tramp is a defector who abandons the world..., life itself. In fact, his desertion signals an im-possibility. The Tramp knows he is living in a world with no possible escape, where all he can do is create, fight and live for an impossible escape.

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.

Essays

Gianluca Solla

Disertare tutti i nomi. L’ipotesi-Charlot*

Seguito da **Appunti per una teoria dell’incidente**

ABSTRACT: This essay intends to analyze the belonging of the figure of the Tramp/Charlot to the dimension of the destituent power starting from the reference to some of the very first films in which his mask appears. It is about questioning cinema as a form of historical witness. In particular, the essay emphasizes the value of contingency and accidentality for a theory of cinema understood as a “theory of the accident”.

Keywords: contingency, accidentality, accident, difference, anarchy.

1. Di un doppio motivo, per iniziare

Nell’incominciare questa riflessione su Charlot confesso di avvertire un duplice sentimento, che ha tutti i tratti di un’ambivalenza indecidibile. Non c’è chi non veda che Charlot appartiene al destituente. Esiste, cioè, una concordanza molto forte tra la figura di Charlot e il compito che questa rivista si è assegnata. Accanto a questa evidenza e posto sull’altro lato avverto contemporaneamente anche un dubbio per così dire radicale sulla scelta della maschera di Charlot come figura del destituente.

Il motivo della concordanza è presto detto: come il progetto del numero mette subito in chiaro, leggere oggi filosoficamente la figura di Charlot significa interrogarsi su due nodi concettuali decisivi, quello della contingenza e quello dell’accidentalità. La call lo dichiara in maniera puntuale, proponendo di interpretare Charlot nel senso di una “contingenza della casualità” e della “pura frammentazione di accidenti nella vita di chiunque”. È proprio questa la strada decisiva, su cui intendo avviare le analisi che seguono, a partire dalla nozione di “incidente” che più avanti verrà meglio introdotta. Il mondo di Charlot è il mondo della casualità: è il mondo del gioco delle contingenze come condizione degli incontri, di quelli buoni come di quelli cattivi. Il caso incontrollato è ciò che determina le condizioni di una vita che è sempre messa a rischio da un caso qualunque che può intervenire in qualsiasi momento e in qualsiasi situazione. Del resto, l’irruzione di un incidente che interrompe il flusso continuo del tempo è, in un certo senso, l’ingrediente-base della dimensione comica. Sembra essere questo l’orizzonte entro il quale Charlot si muove. Così intendo l’aggettivo “pura” dell’espressione “pura contingenza” nel senso di un’assolutezza:

* Questo saggio riprende le argomentazioni presentate al seminario tenuto su invito della rivista K. il 10 marzo 2023. Sono intervenuto su alcuni passaggi per tener conto della discussione (ne riferisco nelle note a piè di pagina), ma provando a mantenere la natura discorsiva di quell’incontro. Intendo ringraziare tutte/i coloro che hanno attivamente partecipato alla discussione, in particolare Luca Salza, Francesco Zucconi, Maurizio Zanardi, Michele Pavan.

pura contingenza sarebbe, dunque, una contingenza assoluta, che nessuno può controllare. E altrettanto vale per la “pura frammentazione”: essa riguarda tanto gli accidenti, quanto le vite che ne fanno esperienza. Nella contingenza la vita stessa risulta frammentata, è una vita a pezzi, a cui è preclusa la possibilità di far sfoggio di quella coerenza individuale e collettiva che è sempre stata il segno indiscusso del successo. Il tema dell’assoluta contingenza rappresenta, per altro, un tema trasversale a tutto il cinema muto: qui la trama dei casi non è mai una trama destinale, predeterminata, ma un’assoluta casualità degli incontri. Che poi a posteriori tali incontri possano disegnare qualcosa come una storia non ne smentisce il carattere contingente. Del resto, in questi incontri può succedere sempre di tutto e, in un certo senso, a Charlot succede di tutto lungo i minuti del film. Solo che questo “tutto” non è una totalità, nel senso che è un tutto senza qualità: basta il minimo episodio, l’incidente più banale, e le cose prendono subito un’altra piega. Non è data perciò, quella minima consistenza individuale che permetterebbe di farvi fronte, di resistere all’opera della contingenza e di rimanerne indenne.

Rispetto a questa premessa, la difficoltà, che sopra chiamavo il mio “dubbio radicale” sulla scelta di Charlot, riguarda proprio la sin troppo grande e sin troppo evidente corrispondenza con il tema del destituente. Un troppo di evidenza non va forse insieme al rischio che la riflessione conosca sin dall’inizio le proprie conclusioni? Una quasi immediata riconoscibilità del tratto che lega Charlot al destituente non sarà a sua volta una forma di universalismo appagante ma appiattente? Non c’è, appunto, chi non veda come Charlot rappresenti una delle figure paradigmatiche di un discorso sul destituente. Ma mi chiedo se in questo tratto iconico, cioè iper-rappresentativo, non ci sia qualcosa a cui occorre resistere. Mi chiedo, in altri termini, se Charlot non sia una scelta sin troppo didascalica rispetto al tema del destituente e, dunque, in un certo senso se non sia una scelta in controtendenza rispetto al motivo stesso della destituzione, che è tra le altre cose destituzione delle forme rappresentative del nostro (presunto) sapere e del nostro stesso pensare. In ogni caso occorrerà trovare il giusto accesso perché questa ovvietà – vera o apparente, realistica o paventata – della connessione tra Charlot e il destituente, a cui questa rivista è dedicata, non risulti un impedimento, più che un aiuto.

Quando insisto sulla necessità di trovare il giusto accesso alla sua figura, penso intanto al fatto che esistono sin troppi Charlot, protagonista di 76 film (escludendo la confusione tra la figura del barbiere ebreo de *Il Grande dittatore* con Charlot, dato che quest’ultimo non parla, ma vive esclusivamente dei suoi gesti, cfr. Godin, 2016, p. 49), in un arco temporale che va dal 1914 al 1936 (con *Modern Times*), attraverso varie fasi che corrispondono anche a diverse condizioni contrattuali con i vari produttori. E proprio questi troppi Charlot e queste tante fasi richiedono un’estrema attenzione per non schiacciare il fenomeno-Charlot su un’immagine precostituita del suo carattere.

La domanda, a questo punto, sarà cosa resta di Charlot ovvero cosa occorra valorizzare affinché il gesto di una destituzione si stagli nettamente in Charlot, ma anche oltre Charlot, oltrepassandolo verso una figura che sia all'altezza di ciò che Charlot porta come esigenza, ma che forse non realizza o che realizza solo in parte. Sarà, pertanto, l'occasione anche di interrogarsi su cosa siano le implicazioni del tema stesso a cui questa rivista è dedicata, la destituzione.

2. Il cinema come testimonianza

Per trovare il giusto accesso alla questione, mi avvarrò come premessa teorica di un libro raffinato di Alain Brossat, che sento particolarmente congeniale all'ipotesi che vorrei costruire tramite questo saggio. La mia lettura, più che restituirne il tracciato filosofico, tenterà di farne un alleato nella comprensione teorica di Charlot. Il libro è recente e si intitola *Maquiller ou démaquiller le réel? Le cinéma en première ligne* (Brossat, 2023).

Il primo aspetto che attira l'attenzione è relativo alla testimonianza del cinema, laddove può darsi testimonianza in molti modi e di moltissime cose. Brossat scrive: “On partira ici de l'idée que certains films peuvent remplir une semblable fonction, en leur qualité de «témoins» *des fissures ou des brèches qui se sont ouvertes dans le présent*” (Brossat, 2023, p. 9, corsivo mio). In altri termini, la testimonianza non si dà di cose o di fatti; forse non si dà neppure testimonianza di eventi, per esasperare l'ipotesi che sto provando a formulare. Si dà testimonianza unicamente delle crepe e delle breccie, degli spazi vuoti che continuamente si aprono sul terreno all'apparenza compatto e solido del presente. È qui che si iscrive la testimonianza filmica, nella capacità di offrire gli indizi di tali breccie, aperte sul corpo del nostro tempo. Se provassi una traduzione ancora più personale, direi: quelle crepe sono i punti in cui il presente non coincide più con se stesso, né corrisponde più all'idea che i contemporanei hanno della propria epoca. Ecco perché può essere sorprendente guardare e guardarsi attraverso il cinema.

Qualche riga più sotto Brossat scrive ancora: “Ils exhibent une faille qui traverse l'époque et ils nous encouragent à en problématiser les conditions” (Brossat, 2023, p. 9). Ecco il senso di quella non-coincidenza del presente con se stesso che ho appena anticipato. Eppure da queste breccie probabilmente qualcosa esce, anzi fuoriesce non solo nel senso di una perdita, ma anche nel senso che qualcosa entra in un fuori che riguarda la nostra esperienza del tempo. In ogni caso, c'è uno spostamento che si produce al cinema. Questo spostamento ha a che fare con la distanza da cui al cinema possiamo guardare il mondo e provare in qualche modo a problematizzarne le condizioni. È un differente sguardo che il cinema ci consegna, è un punto di vista critico che il cinema può offrire nonostante tutto, nonostante anche il fatto che sia di produzione hollywoodiana, cioè che le sue condizioni di produzione siano le medesime

dell'epoca che si intende sottoporre a critica. Potremmo dire che *il cinema è un'arte della distanza* ovvero che *è una distanza assunta come arte*. La sua potenza è quella di permetterci di guardare il mondo in maniera differente, spostando le maniere abituali con cui lo guardiamo. In particolare mi pare che questo sguardo che passa attraverso il cinema possa ri-guardare le trasformazioni soggettive, mostrando come la cosiddetta civiltà delle macchine che è oggi una civiltà dei dispositivi tecnologici trasformi in maniera veloce, ma coerente, le forme di soggettività del nostro tempo. È di queste trasformazioni che il cinema testimonia, nella misura in cui vi partecipa attivamente in quanto dispositivo. Questo aspetto mi sembra vada insieme al passaggio in cui Brossat parla di “une nouvelle forme de *fragilité de la réalité vécue*, dans sa dimension à la fois spatiale et temporelle” (Brossat, 2023, p. 10). Non si tratta con tutta evidenza di una fragilità psicologica, soggettiva nel senso della psiche individuale. È piuttosto una sorta di fragilità ontologica, una dimensione che potremmo chiamare disgraziata per richiamare le dis-grazie che accadono a Charlot. Come la call di K. ci ricorda in esergo con una citazione – “Chaplin è diventato il più grande comico perché ha assimilato il più profondo orrore dei contemporanei” – Walter Benjamin vedeva chiaramente come il segreto di Chaplin fosse legato a questa sua partecipazione viscerale al presente della propria epoca. E come questa partecipazione non andasse senza la percezione di una fragilità spaziotemporale della realtà, in cui i limiti dell'epoca immediatamente precedente già non valgono più, non costituiscono più, cioè, delle referenze per orientarsi nel mondo. Il paradosso è relativo allo sguardo del cinema che è prezioso nella misura in cui avanziamo nel mondo a tastoni, come dentro un buio nel quale la luce del film giunge insperata, come una risorsa a cui non ci siamo ancora del tutto abituati.

Così è per il mondo di Charlot: in fondo ci illumina sul fatto che l'accidentalità è vincolante. Fa luce proprio su quanto sia inaggrabile tale condizione. Certo, possiamo sorriderne e addirittura riderne, ma in fondo ci consegna al segreto di vite che apparentemente non ne hanno nessuno: ciò che loro accade, non accade né per un qualche loro potere, né in forza di una qualche necessità, ma senza potere e senza necessità. Questa è l'accidentalità in cui Charlot e il suo mondo vivono e insieme vanno a fondo. Su questo Brossat ci dà un'indicazione preziosa. Attraverso il cinema ovviamente abbiamo non una mimesi della realtà ovvero una rappresentazione mimetica della realtà, ma “des *aperçus* intermittents, furtifs, accidentels, approximatifs, *de la réalité ou sur celle-ci*” (Brossat, 2023, p. 11). C'è qualcosa qui di una particolare frammentarietà, di un carattere del lampo – *blitzartig*, come diceva Benjamin a proposito delle immagini della storia – che pare essere la materia stessa di cui il cinema è fatto. Questo lampeggiare, *questa debole intermittenza delle immagini* del cinematografo sullo schermo, è, al tempo stesso estraneo, nuovo, ma anche familiare. In esso sopravvive *il carattere intermittente di tutte le nostre immagini*, lì portato a esaltazione. Il cinema non fa scomparire il carattere intermittente delle nostre immagini, donando loro una maggiore continuità, ma in qualche modo ne assume profondamente l'accidentalità. Nelle sue immagini vive la

contingenza stessa delle nostre vite. E lo può fare perché parla la stessa lingua della contingenza: non esiste alcuna immagine necessaria, ciascuna di loro è sempre segnata dall'accidentalità, che dà loro vita. Questo carattere risuona, forse, anche nel punto del libro di Brossat in cui si parla di un divenire che è un “*devenir futile*” (p. 27) delle vite nel nostro tempo: un divenire inutile, superfluo. Dunque, ciò di cui c'è testimonianza non è altro che un carattere superfluo a cui le vite sono giunte. Ma in cosa consiste questa futilità? Facendo tesoro di un altro passaggio del libro, si potrebbe dire che essa consiste nel fatto che è stata abolita la dimensione storica dalle nostre esistenze, per sostituirvi un’*“agitazione vibrante attorno agli aggiustamenti in corso nella civiltà dei costumi”* (p. 29, trad. mia). C'è, dunque, qualcosa che ci permette di legare l'idea della futilità non solo e non tanto a una perdita di valore, perdita poi leggibile in termini morali, ma a una vera e propria *fabbricazione della futilità*, che è un'altra espressione di Brossat e che ha a che fare con la cancellazione della dimensione storica, quindi col fatto che qualcosa si sottrae alla storia. La storia è diventata una storia senza avvenimenti, per citare qui una formula della *Società dello spettacolo* di Guy Debord, su cui sarebbe naturalmente importante potersi soffermare più a lungo.

3. Il fenomeno-Charlot

Torniamo ora a Charlot. Sappiamo che questo nome compare solo nei titoli delle traduzioni francesi e italiane dei film, in cui Chaplin mette in scena la sua figura. È piuttosto come vagabondo (*the Tramp*) che prende parte ai film, anche quando è accreditato in maniera differente (per esempio in *The Champion*, un film del 1915, tradotto in italiano come *Charlot boxeur* o come *Charlot eroe del ring*, lungi dall'essere un pugile professionista, non è altri che un vagabondo che tenta di guadagnare sul ring qualche soldo per mangiare). Interpretare da parte nostra questa assenza del nome come una condizione di non-identità non impedisce che l'escluso dall'ordine simbolico della società sia capace di trasformazioni intenzionali per fuggire, per nascondersi o, appunto, anche solo per guadagnare qualche soldo. Dall'altro lato, egli è anche subito preso in una sequenza di metamorfosi che non controlla. È questo che fa di lui il personaggio per eccellenza sempre fuori posto, che confonde anche gli altri nella loro presunta appartenenza a un luogo, a una professione, alla loro stessa una vita come si è svolta sinora. In questo senso, il barbiere ebraico de *Il Grande Dittatore* condivide con Charlot almeno una cosa: lui stesso non ha nome, dato che non è che il doppio del dittatore Hynkel. È là come portatore di una confusione più profonda, che agirà in termini di liberazione dall'oppressione.

Nelle varie occorrenze in cui Charlot compare, il nome è sostituito da un numero impressionante di occupazioni o di qualificazioni, che non sono spesso professioni vere e proprie o che sono singolarmente prive di quella qualità che è della professione. Esse arrivano a indicare – però non a descrivere né a

circoscrivere – un individuo vago (Cfr. Godani, 2020). La vaghezza è quel tratto che fa della sua esistenza un'esistenza incerta, incostante, errante. E che naturalmente ha a che fare con l'occorrenza della contingenza, su cui torneremo presto. Questa vaghezza non è in rapporto a quanto Charlot sa di se stesso, dato che sa ben poco di sé, o a quanto noi sappiamo di lui, alla ristrettezza delle nostre conoscenze. Piuttosto la vaghezza è in rapporto al fatto che le cose di cui facciamo esperienza non sono che costellazioni di qualità ovvero molteplicità di tratti e pluralità di determinazioni. Il loro insieme vale in un determinato tempo. È per questo che ci capita di incontrarle in un tempo e non in un altro. Subito dopo sono già smarrite, perse nelle ricombinazioni degli elementi che avevano dato vita alle combinazioni precedenti.

D'altra parte, rispetto a questa vaghezza, bisognerà anche dire che Charlot resta totalmente riconoscibile: è vago, ma insieme talmente determinato, almeno da un punto di vista esteriore, da non ammettere malintesi. È al tempo stesso un individuo senza essenza, perso nella sua vaghezza, senza proprietà, e contemporaneamente un individuo dalla fisionomia perfettamente riconoscibile. È tutto una serie di accidenti, eppure la maschera noi continuiamo a riconoscerla: l'immagine disegna una continuità, che è quella del personaggio. La permanenza di un'immagine pienamente riconoscibile apre, dunque, a questa sovrapposizione di due dimensioni: abbiamo contemporaneamente la vaghezza e il perfetto riconoscimento, l'erranza delle qualità e la permanenza di una medesimezza. Se il primo elemento indica, abbiamo detto, una mancanza di essenza, come può essere questa mancanza sempre la medesima? Come può assomigliarsi ciò che, a rigore, non fa altro che mancare, mancando anche alla propria somiglianza con se stesso?

Questo è un punto – più che una contraddizione, lo chiamerei uno scollamento o, forse, una breccia – che converrà tener presente anche più avanti. Così, anche se il personaggio è costruito in modo tale che tutto sia in contraddizione, come racconta Chaplin stesso nella sua autobiografia, parlando della scelta di un pantalone troppo largo e troppo corto, di una giacca troppo stretta, di una bombetta troppo piccola e di una canna da passeggio che di solito i vagabondi non possiedono ma che serve all'occorrenza a farsi passare per barone o conte, di che contraddizione stiamo parlando? Di una puramente esteriore? Della rappresentazione di ciò che una contraddizione reale sarebbe?

Le esperienze che Charlot fa dipendono dall'alea degli incontri, dalle qualità degli oggetti casuali. Prendendo in prestito un'immagine che si trova incarnata in quel titano che era Buster Keaton, diremmo che dipendono dall'incrocio: le sue esperienze nascono da chi si incontra dietro l'angolo della strada. Incontrerà la donna di cui si innamorerà all'istante o il poliziotto che lo insegue per arrestarlo?

Questa scrittura del personaggio si intensifica se consideriamo che viene intrecciata non di rado al tema del raddoppiamento. Nel cinema di Chaplin, i raddoppiamenti in tutte le loro forme (esemplare quella

dell'impostore) pullulano ovunque, creando la situazione comica per eccellenza che è quella del malinteso, dello scambio di persona. Com'è stato notato, questi raddoppiamenti hanno una funzione emancipatrice, per cui il barbiere ebreo de *Il Grande Dittatore* è il doppio di Hynkel, ma appunto incarna l'istanza della libertà contro l'oppressione. Un altro esempio è nel film *The Floorwalker* (*Charlot caporeparto* o *Charlot commesso*) del 1916: lui e il ladro scoperto sono identici e sono sorpresi dalla loro stessa somiglianza, come si trovassero davanti allo specchio. Ma, in effetti, il doppio in Charlot non è mai ripetizione: il suo raddoppiamento è una forma di dissociazione. “Non solamente dissocia l'io dall'altro me, ma introduce tra i due una differenza oppositiva essenziale” (Godin, 2016, p. 83, trad. mia). Così, anche nel caso dello scambio dei sosia, “il doppio antinomico è l'immagine *rovesciata* più che il contrario del suo modello” (p. 169). È in forza di questo raddoppiamento che è un rovesciamento, ma anche una dissociazione, che è possibile avere l'opportunità di un'altra vita. E questo non accade nell'aldilà della trascendenza, ma in questo mondo. Del resto, come aveva notato già Claude Chabrol, Charlot vive come spirito ateo nel rifiuto di ogni forma di trascendenza. È, in questo senso, una figura dell'immanenza. In quanto tale rifiuta anche la trascendenza della legge, attraversando le maglie delle coazioni sociali con il suo carattere affermativo. Proprio in quanto è una vita senza qualità, senza nomi e senza titoli, oltre che senza appartenenza e senza progetto, è una vita inafferrabile, è piuttosto una vita che permette dell'altra vita e che rigioca la sua indeterminatezza in avventura. È, del resto, proprio come figura dell'immanenza che non sfugge e non può sfuggire all'insidia delle cose: “L'eroe è esposto all'arbitrio, all'imprevedibilità delle cose, fonti di frustrazione costante. L'umorismo della serie a cartoni animati è in massima parte riconducibile alle insidie delle cose. [...] In *Charlot usuraio*, [...] gli ingranaggi della sveglia fatta a pezzi diventano autonomi e si mettono in moto. Sembrano vivi” (Byung-Chul Han, 2022, p. 60). Questo senso dell'*esposizione* – dell'essere esposti – mi sembra la cifra più rilevante. Non indica tanto una catastrofe imminente, quanto il fatto che tutto incombe: anche quel po' di buoni incontri che si possono fare in una vita non sono che il segno dell'approssimarsi di qualcosa che non sappiamo e a cui pure siamo rimessi.

Anche la frequente ubriachezza dei personaggi, compresa quella di Charlot stesso, accade sotto il segno del raddoppiamento, dato che – come si dice – nell'ubriachezza si vede doppio, senza avere in questo raddoppiamento una forma di aumento della potenza della vista. Invece incontra ogni immaginabile difficoltà a comprendere quale sia la realtà vera e quale il miraggio, confondendo le situazioni e finendo per apportarvi scompiglio. In Charlot l'ubriachezza diventa non solo un vederci doppio, ma un essere doppio (Cfr. Godin, 2016, p. 32). E, secondo un *topos* degli attori del burlesco, l'ubriachezza si fa spesso molesta. Così in molti suoi film assistiamo a corteggiamenti di sconosciute che oggi ai nostri occhi hanno qualcosa della molestia. Anche lì riconosciamo un tratto infantile che, anche quando appare strategico

alla seduzione, è in verità un tratto regressivo che si ricollega a un piacere aggressivo contro ogni altro contendente. Questo perché, nella vaghezza dell'ebbrezza, nello stordimento della sbornia, Charlot è potuto essere un po' di tutto, non solo il personaggio innocente e delicato che per lo più resta nella memoria comune. Soprattutto ha potuto non preoccuparsi di comprendere le conseguenze dei suoi atti e non rendersi conto della correlazione tra i suoi gesti e i loro effetti. In generale, c'è sempre un intervallo che si frappone, quasi un momento di amnesia o di inconsapevolezza, conseguenza del fatto che nel raddoppiamento l'io come istanza unificante si perde. È sempre sul punto di farsi puro movimento inconscio, ma di un inconscio che non si sa di chi sia e che senz'altro non è di una persona (Cfr. Bazin, 2000, p. 59). Parafrasando una formula di Kracauer, Bazin lo definisce un io senza ego, che manca di superfici e che quindi non ha un reale contatto con il mondo. Questo tratto appare in maniera inconfondibile anche ne *Il Grande Dittatore*: il barbiere non sempre comprende la situazione nella quale si trova a vivere. Non solo non coincide con la sua realtà, ma fatica anche a coincidere con se stesso, ad avere una qualche idea di sé. È qui che si spezza qualcosa del ferreo meccanismo che nella nostra cultura abitualmente lega i mezzi (e le azioni) ai fini? Se così fosse, diremmo allora che il raddoppiamento di Charlot disegna già una figura della diserzione. La si incontra a proposito della fuga: Charlot non si accontenta di fuggire, ma torna spesso là dove l'incidente ha avuto luogo e guarda beato gli effetti di tutto questo. Non è una fuga, senza essere contemporaneamente l'apertura di una dilazione temporale, tale però che impedisce la determinazione esatta delle intenzioni del soggetto. Il paradosso era stato già notato da Bazin nella forma: Charlot fugge, ma non lo fa come abitualmente fa ciascuno di noi nella fuga: si prende invece tutto il tempo per uscire (Cfr. Bazin, 2000, pp. 19-20).

4. Un'altra figura?

Quando gira i suoi primissimi film con la casa di produzione Keystone, la figura di Charlot è spesso quella di un insolente, sempre e testardamente fuori posto, segnata da un narcisismo aggressivo. La tenerezza non emergerà che più tardi, quando la sua maschera sarà sì quella di un personaggio maldestro, ma non privo di gentilezza. Eppure, anche più tardi, sollevando la bombetta per scusarsi, non è impossibile notare un residuo di quell'aggressività che sopravvive da questa prima fase. Da questo punto di vista è interessante rivedere Charlot e mettere a fuoco il contrasto che esiste tra la "familiarità" della sua maschera e l'effetto a sorpresa che si ha rivedendolo. L'inizio di Charlot, segnato da una cattiveria che raramente tende a essere associata alla sua maschera, emerge in maniera esemplare nel primissimo film mostrato in un cinema (non il primo a essere girato). Si intitola *Kid Auto Races at Venice* (tradotto in italiano con *Charlot ingombrante* o *Charlot sul circuito* o *Charlot si distingue*), ed è un corto di sei minuti del 1914. Vi fa

la parte di un disturbatore, neanche troppo simpatico. Durante una gara di automobili per ragazzini, poste su uno scivolo e che si sfidano lungo un percorso in discesa, Charlot prova a farsi inquadrare da una camera che è lì per riprendere la corsa: si mette sempre davanti alla camera, per cui o l'operatore o il suo assistente lo spingono via a pugni o a schiaffoni o con dei calci, insomma: tutto il repertorio delle zuffe dei film muti. Sin dalle prime battute del film cerca sempre il centro della scena e prova ad occuparlo. Il film è realmente girato durante una gara a Venice Beach, per cui il pubblico presente è effettivamente incuriosito sia dalla discesa delle automobili sia dalle riprese. Nel finale si compie ciò che per sei minuti insistentemente Charlot prova a realizzare e, cioè, proporsi o, meglio, *imporsi alla camera* che sta girando il documentario su questa corsa di macchinette. Anche qui, si potrebbe dire, un raddoppiamento: è un film che nella sua schematicità elementare mostra la realizzazione di un altro. E *Kid Auto Race* termina con un primissimo piano della faccia fortemente grottesca di Charlot con cui si impone a questa altra camera che gira, prova a conquistarne l'inquadratura. Del resto, da lì a poco, questo sarà riconosciuto l'unico modo per una persona di dimostrare la propria esistenza in vita: *divenire visibile su un supporto tecnico*. Altrimenti l'esistenza, in fondo, resta indimostrata da nulla e da nulla garantita: un'esistenza senza immagine rimane al limite della propria sussistenza, affidata ovvero abbandonata alla casualità degli incontri, all'accidentalità del tessuto dei fatti che in una giornata si susseguono (si pensi qui nuovamente al tema della fragilità, com'era introdotto da Brossat). Questo personaggio forse si arrabbia proprio perché capisce di aver bisogno – un bisogno rabbioso – della camera per dimostrare la propria esistenza. È lui il personaggio del XX secolo, non la signora del pubblico che in una delle scene si copre il volto con un foglio di carta, per non farsi riprendere [fig. 1]. Solo qualcuno il cui sembiante sia stato registrato dalla camera può imporsi su tutti. *Solo qualcuno di cui è stata filmata la presenza può dirsi realmente esistente*.

Quel primissimo piano della smorfia grottesca di Charlot dice che il personaggio nasce come elemento di disturbo, come creatura molesta. Nasce come residuo irrequieto di una società che docilmente si prepara a essere il grande pubblico di un grande spettacolo che finisce per fagocitarlo. Eppure il modo in cui questi sei minuti di cinema strappati all'occasione della gara a Venice Beach terminano non ha niente dell'happy-end che quel pubblico dovrebbe sedurre, facendogli chiedere un "ancora" che avvicina l'iterazione del piacere del cinematografo all'atto sessuale. Ciò che Charlot qui incarna è, forse, l'impossibilità stessa di un happy-end da commedia per la sua maschera, come capiterà in tanti altri suoi film e in genere in tanti film dell'epoca del muto.

Qualcosa di simile accade anche in uno dei film che Chaplin gira con la grande Mabel Normand, *Mabel at the Wheel* (1914), tradotto in italiano come *Isabella al volante* o *Charlot e Mabel*, in cui Chaplin interpreta il personaggio di un uomo disonesto, geloso e aggressivo. La cosa decisiva è riuscire a comprendere questa aggressività alla luce del nuovo ruolo del cinema. In quanto è intimo alla natura accidentale delle cose, il

cinema sembra essere la pratica che è in grado di operare uno smontaggio di quelle convenzioni umane che strutturano la realtà, imponendosi come imprescindibili e assolutamente necessarie, ma di cui il cinema (in quanto finzione) mostra la finzione sottostante e prova a rovesciarla. Da questo punto di vista, il cinema come arte dell'assoluta contingenza non ha bisogno di credere a nessuna necessità sociale, men che meno alla triade Dio-Patria-Famiglia e alle istituzioni che la sovrintendono, così come a tutte quelle doti che rendono possibile il soggetto mansueto di prestazione, pedina della produzione capitalistica: la puntualità, l'efficienza, il rispetto. Charlot disfa quel mondo attraverso la contingenza. Difficile dire, in effetti, se dopo che l'ha disfatto creda che sia possibile rifarlo e come. È per questo che nel comico non si tratta solo di una "difformità" – nel senso della formula sin troppo irenica del *Riso* bergsoniano per cui si tratterebbe di "*toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire*" (Bergson, 1938, p. 18) – ma di una profanazione nella quale le regole sono abolite o quanto meno sospese e nessuna persona – nemmeno una "*bien conformée*" (qualunque cosa sia) – arriverebbe ad avere la meglio su questa dissociazione interna alla realtà che il comico contribuisce a mettere in evidenza.

Certo, in questa aggressività si annida un bisogno di libertà. Ma che forma possa poi assumere tale libertà – ammesso che una forma sia la sua conclusione, ciò non è affatto sicuro – non è facile dirlo. Nel tratto aggressivo c'è un elemento infantilmente regressivo, che non si tratta però di giudicare, ma di riconoscere come una mossa tanto più urgente, quanto più diventano vincolanti e insopportabili le nuove condizioni di vita nella società dell'epoca. Tutto questo mira all'invenzione di un gesto, di un gesto liberatorio perché portatore di un eccesso che non controlla, che anzi sfugge a qualsiasi controllo. Di questo gesto si potrà dire che, se non dà potere, non ne coltiva neanche l'illusione: chi se ne fa portatore, come Charlot, non smette per questo di essere una vita minuscola (Le Blanc, 2020). Forse potremmo dire: *è un gesto di compiuta diserzione*, che lascia campo all'anarchia del vivente, nella misura in cui questa anarchia *è un informe che non si concretizza in nessun gesto già formalizzato*. È un informe che, forse, cerca ancora la sua modalità e non smetterà di cercarla. Più esattamente, è una dinamica che travolge tutte le forme date, senza accontentarsi di nessuna nuova. È piuttosto un'esigenza, un avvenire, che un essere, una pura presenza.

In un certo senso è il tratto di anarchia che Artaud rinviene alla sua ennesima potenza nella comicità dei fratelli Marx e, in particolare, in un film del 1930, *Animal Crackers*. In un breve testo a loro dedicato, l'anarchia non è soltanto un modo per evadere dal mondo, ma soprattutto per inventarlo da capo: per inventare un nuovo mondo. Raccontando delle sue impressioni e di quello che descrive come il suo "entusiasmo", Artaud scrive: "*Animal Crackers* mi è parso – ed è stato giudicato da tutti – una cosa straordinaria: la liberazione attraverso lo schermo di una particolare magia che i consueti rapporti delle parole e delle immagini di solito non rivelano; e se esiste uno stato tipico, un particolare grado poetico

dello spirito che si possa chiamare surrealismo, *Animal Crackers* ne partecipa totalmente” (Artaud, 1977, p. 250)¹. Non teme, Artaud, di ascrivere un prodotto della cinematografia statunitense dentro l’esigenza che prende il nome di “surrealismo” e di mettere in connessione questa sua potenza poetica con il fatto che “i consueti rapporti delle parole e delle immagini” qui appaiono sovvertiti e, in un certo senso, abbandonati nella loro conclamata incapacità di rivelare quella “particolare magia” che solo conta. Naturalmente esistono gradi e modi differenti di questa anarchia. Non sono solo gradi diversi tra Buster Keaton o all’interno delle numerose apparizioni di Charlot. Anche tra i Marx Brothers di *Animal Crackers* e quelli di *Monkey Business* troviamo due differenti riuscite e differenti potenze, come Artaud non manca di mostrare:

Quando in *Monkey Business* un uomo braccato si getta su una bella donna che ha incontrato e danza con lei *poeticamente*, in una sorta di ricerca dell’incanto e della grazia degli atteggiamenti, qui la rivendicazione spirituale sembra duplice, e mostra quanto v’è di poetico, e forse di rivoluzionario, nei lazzi dei Marx Brothers [...] e mostra che, quando entra in gioco, lo spirito poetico tende sempre a una specie di tumultuosa anarchia, a una totale disintegrazione del reale attraverso la poesia (p. 251).

La questione che a questo punto si pone è quanto di Charlot arrivi realmente a compiere questa radicalità. Quanto, cioè, la maschera-Charlot, così apparentemente aderente al tema del destituente, sia all’altezza di questa richiesta di radicalità. Certo, esiste nel cinema degli esordi un comune fondo di sovversione, ma il punto è chiedersi se tutti i gesti siano all’altezza della radicalità che portano in scena. Quanto lontano porta il proprio gesto? Quanto riesce a incarnare la forza destituente che porta con sé? Indubbiamente, se pensiamo a Charlot, forse egli non giunge mai al livello di anarchia dei Marx, se non nella fase della “cattiveria” che segna i suoi primi film. Forse a Charlot basta davvero introdurre una minima differenza, come diceva Gilles Deleuze a proposito della comicità di Chaplin, per fare la differenza? In questo senso parlerebbe il fatto che il burlesco derivi la sua definizione da un vocabolo latino che indica l’inezia, la minuzia, la cosa qualsiasi, appunto. *Burlesca sarebbe, allora, quell’arte capace di fare delle cose da nulla la differenza decisiva* che separa una cosa dall’altra, un gesto dall’altro, che differenzia una postura da un’altra, ritrovando nel dettaglio che altrimenti passerebbe inosservato la sua occasione poetica: “Le burlesque n’est pas seulement mélange de la grande et de la petite forme [secondo la formula di Deleuze], il n’est pas uniquement appel à une signature par le bas [secondo le analisi di Bachtin su Rabelais], il est invention d’un rire démocratique engendré par le pouvoir corporel du subalterne. Seule cette invention irrigue le pouvoir dévastateur du bas et suscite les mélanges, l’abolition des genres” (Le Blanc, 2020, p. 69). In

¹ Ha approfondito questa lettura Zanardi, 2017, pp. 110 e ss..

generale, quel potenziale anarchico non lo si ritrova che nelle sue variazioni, ogni volta differenti. Basta un tratto minimo, sempre inatteso e sempre intermittente, perché si realizzi una “disintegrazione del reale attraverso la poesia”. Non la società, né lo Stato, ma il reale come esso ha preso forma nella realtà che sta davanti ai nostri occhi. In quello che Artaud chiama un “inno all’anarchia e alla rivolta integrale” (Artaud, 1977, p. 251), il gesto è centrale. Ma se il gesto è tutto, come diceva il grande Méliès, allora non c’è niente da fare, perché un gesto non si fa: *un gesto si compie da sé*. Un gesto o è un evento o nessun soggetto può realizzarlo. Ecco perché solo il gesto è reputato in grado di uscire dalla truffa della realtà in quanto è sempre una realtà precostituita, confezionata, condizionata. Occorre l’invenzione di un gesto che scomponga i dati e che li decostruisca veramente, disassemblandoli. Ma un gesto così esiste solo perché non sta al proprio posto, come Charlot in *Kid Auto Races at Venice* non sta nel posto che la società gli aveva preventivamente affidato.

Il gesto scompone ordini differenti di necessità. Scompone la necessità naturale in forma di un’acrobazia e di una danza che congiurano contro la gravità dei corpi, contro la loro mancanza di grazia o le loro forme imposte e irrigidite: “Chaplin change de gravitation. Il ne demeure plus au niveau de son corps de misère, il plonge dans la vie aérienne” (Rémy, 2005, p. 16). Come aveva intuito Fernand Léger nel suo cortometraggio *Ballet mécanique* (1924) [fig. 2], Charlot danzando abita uno stato tra la terra e l’aria, ma poi va anche in pezzi, scomponendosi come una maschera cubista (Cfr. Bergson, 1918, p. 22) [fig. 3]. Bergson parla di “*raideur de mécanique*” [rigidità meccanica] e di “*mécanique plaqué sur du vivant*”². C’è qualcosa di una metamorfosi continua, che passa per una molteplicità di forme, gesti, espressioni per adattarsi a un mondo rispetto a cui non si sottomette, ma resta renitente. E non vi si sottomette rifiutando – questo sì con grande finezza – una delle soluzioni che la cultura ha previsto per quelli come lui: *rifiutando di rappresentarsi come vittima delle situazioni*. Anzi, imprevedibilmente, a suo modo le governa, senza neanche saperlo, fiutando immancabilmente il modo per salvare la pelle o per trarre il massimo vantaggio da una situazione disperata. Questo accade quando è preso da una furia cinetica, da un’instabilità che è già nella sua incapacità di star fermo. I suoi movimenti sono incoerenti, slegati da un *telos*, anche quando vorrebbero. Un’esitazione ne attraversa il corpo: va risolto in una direzione, ma un istante dopo lo vediamo passare nella direzione opposta. È di per sé figura dell’impermanenza e dell’incostanza: medita di non fare qualcosa, ma poi finisce per farla. Una forza più forte della sua intenzione si impone? Ma questa forza non è mai finalizzata a un risultato, più spesso ricorda una pura e semplice distrazione: inizia a fare qualcosa e poi è distratto dai casi del giorno e dalle infinite contingenze di una vita. La distrazione è più potente di qualsiasi coscienza, che pare smarrita nella figura di Charlot: è – a tratti almeno – un

² Interessante la formula “*du vivant*”, che sembrerebbe introdurre la dimensione meccanica come cifra impersonale, indeterminata, comune.

uomo senza coscio. Così esistendo rinuncia, appunto, a quell'accordo tra mezzi e fini che è uno dei capisaldi della nostra cultura. In un corpo come quello di Charlot quell'accordo salta: la sua anarchia consiste lì nel fatto di slegare gli uni dagli altri e di avere così puri mezzi senza finalità raggiungibili o scopi ai quali nessuna via pare condurre. Avremo allora mezzi assolutamente inadatti o usati per fini incongrui... Certamente un corpo che incarna questa disgiunzione è un corpo che lui stesso va a pezzi, come si vede nel finale del *Ballet mécanique* e che a qualcuno ha ricordato il paradosso di Kleist e del suo *Marionettentheater*, in cui meccanicità e agilità, automatismo e grazia sono alleati strettissimi (Cfr. Godin, 2016, p. 45).

Basti prendere un film qualsiasi di Charlot per ritrovare una fluidità del movimento che sostituisce la narrazione, dove anche una lite può diventare un balletto e la danza porta con sé lo sviluppo filmico. Per esempio, in *The Pawnshop* (1916)³ abbiamo un senso di ripetizione in cui Charlot è preso da un doppio movimento, a volte centripeto (andare verso il centro dell'azione), a volte centrifugo (tornare là da dove si è venuti, ai margini del quadro), ma senza soluzione dialettica. A questo proposito è stata usata la formula di "sintesi instabile" tra i due movimenti opposti (Bordat, 1997, p. 49), in cui l'andatura è rotta, segnata da una forte discontinuità, marcata da un senso imminente di un incidente che sta per capitare. È questa la firma di Charlot e della sua presenza negli ambienti che attraversa. Altrettanto accade nella famosa marcia di *Charlot soldato* (*Shoulder arms*, 1918) in cui la classica camminata diventa ancora più manifesta nella misura in cui bisognerebbe invece marciare compatti, in fila serrate, in maniera marziale. Là più che mai si vedono le sue rotule che stanno quasi sotto le spalle e i suoi piedi enormi che sbucano da tutte le parti⁴. Là qualcosa della danza scaturisce dove non ce lo si aspetta, proprio in contrasto con l'educazione militare impartita. Si tratta, a ben vedere, di un singolare tentativo di decostruire il peso dei corpi passando attraverso un peso ancora maggiore, un eccesso di sproporzione e di goffaggine. Passando, dunque, attraverso quello che René Schwob chiamava un "*désaxement perpétuel*" (Godin, 2016, p. 51).

D'altro lato, c'è in tutto questo anche il tentativo di decostruire la necessità delle istituzioni ossia della società, che è anche la necessità della cultura. La necessità di essere come gli altri: per esempio di essere quel buon partito che il padre vorrebbe per la figlia, *topos* del cinema dell'epoca che ricorre in Charlot più volte e che Buster Keaton ha portato a perfezione. Forse una parte consistente della destituzione operata dal cinema muto degli esordi si trova proprio qui, nel tentativo portato ostinatamente avanti di *mettere le*

³ Incomprendibilmente tradotto con *Charlot l'usuraio*, invece che evocare il banco dei pegni del titolo originale, che richiama una società fatta di povertà...

⁴ Sulla motricità di Charlot, fatta di questa estrema torsione degli arti inferiori, con un conseguente spostamento del baricentro che produce un equilibrio instabile in cui tutto è in lotta con la gravità, ma insieme possiede una grande elasticità da danzatore, si veda Nysenholc, 1979.

cose (i valori, le istituzioni, etc.) *alla prova della contingenza* e vedere non tanto se reggono (non lo fanno), ma quali effetti si producono a partire da questo gesto. Il gesto è qui quanto permette di disattivare le convinzioni, mettendo in gioco un'altra potenza e boicottando l'ingannevole apparenza della normalità di una vita. È proprio l'invenzione di un nuovo gesto – non più assoggettato al regime di congruenza tra mezzi e fini – che permette di prendersi del tempo, abitando lo spazio tra cielo e terra, che è lo spazio dell'acrobazia e della danza.

* **Appunti per una teoria dell'incidente**

Da dove deriva la potenza del gesto, se non può essere né azione né intenzione? Da dove riceve quella sua capacità di “liberazione integrale” che, nelle parole di Artaud, passa attraverso una altrettanto integrale “lacerazione di ogni realtà” (Artaud, 1977, p. 251) (in cui noi leggeremo un'eco della dissociazione in Charlot, di cui sopra)?

Per provare a dare risposta a queste domande, introduco la nozione di incidente. Esiste un primo modo di pensare la relazione tra gesto e incidente, per cui il primo scaturirebbe dal secondo: l'eccezionalità della situazione che l'incidente produce ossia l'interruzione del normale funzionamento delle cose chiederebbe altri gesti rispetto a quelli che la normalità abitualmente richiede e istituisce. Se pensiamo all'incidente nella sua accezione drammatica, potremmo addirittura dire che la sua occorrenza libera gesti di solidarietà e di soccorso che di solito sono trattenuti o negati nello spazio pubblico. Eppure anche questa prima accezione di incidente è capace di profonde trasformazioni. Ce lo rivela, meglio d'altri, un passo che Walter Benjamin compone per il suo saggio *La Parigi del Secondo Impero* (1938): “Una strada, un incendio, un incidente stradale fanno raccogliere persone che come tali sono libere da una determinazione di classe. Si presentano come assembramenti concreti” (Benjamin, 2007, p. 135). Esiste, dunque, una forza che raccogliendo degli individui differenti, altrimenti distanti all'interno delle loro diverse appartenenze sociali, produce l'unità di un assembramento. Questa unità può essere magari precaria e transitoria, ma non è per questo meno reale. C'è in questo una concretezza dell'accidentalità che non può essere trascurata. E questa concretezza è data da un movimento verticale di caduta che riguarda tutte le classi e tutte le attraversa nella misura in cui sono coinvolte dall'incidente-Charlot. Andrebbe semmai posta la domanda se l'incidente colpisca tutti con la medesima durezza, dato che è evidente che il milionario tornerà nella sua villa, il vagabondo sotto un ponte. Ma nel momento dell'incidente si produce qualcosa come una liberazione dalla determinazione della classe, per quanto impermanente tale liberazione possa essere.

D'altro lato, continua Benjamin, si considerano questi assembramenti per lo più dal punto di vista esclusivamente statistico, cioè numerico: contiamo le vittime. Ma il dato numerico è incapace di rivelare “cosa li rende tanto mostruosi”. Esiste, dunque, un tratto a tal punto straordinario da dover essere definito mostruoso. E tale tratto, dice Benjamin, consiste nel fatto che sia la “casualità” ad aver condotto là gli individui. C'è qualcosa della vita che si libera a prezzo di questa mostruosità. Questo “carattere ibrido” degli assembramenti a cui un incidente dà luogo, questa contaminazione che si presenta al loro interno e che gli stati totalitari e il capitalismo hanno tutto l'interesse di valorizzare, rendendo permanente il loro carattere di masse, strumentalizzandone la presenza, è ciò con cui un incidente abitualmente ci confronta. Il suo evento, restituendoci all'oscura fragilità di una “pura” casualità della contingenza – come abbiamo visto recita il progetto di questo numero di K. – ossia con la sua assoluta accidentalità. L'incidente ci rimanda all'intreccio costitutivo del suo caso singolare con i casi delle nostre vite, a cui spesso tendiamo ad attribuire un valore destinale o necessario (“le cose dovevano andare così”) e a rimmetterli in gioco. La pura casualità dell'incidente disfa la trama della realtà, così come le abbiamo dato forma affinché avesse un qualche significato. In questo senso Charlot incarna la figura del senza destino, e come tale non poteva non portare un elemento di sovversione legato a un tratto involontario, non a una scelta. È legato all'alea della situazione, non a un eroismo soggettivo, che già da sempre si prepara per il grande momento.

Accanto a questa accezione di incidente dobbiamo, però, subito introdurre un'altra, che non veda nel gesto la conseguenza dell'incidente, ma che faccia del gesto qualunque l'incidente stesso. In questo senso il gesto è libero da intenzionalità nella misura in cui è pensato esclusivamente come quel punto di caduta su cui convergono una molteplicità di elementi di vario tipo (visivi, acustici, sonori, tattili...) e che trasforma la stessa percezione del tempo. Per pensare questo gesto che è già incidente – un incidente di percorso, come recita un'espressione abituale della nostra lingua – mi riferisco a una situazione che coinvolge il pianista Glenn Gould. Ne parla Bernard Stiegler nel suo testo *Prendersi cura*, descrivendo la situazione in cui Gould, suonando una fuga di Mozart,

incontra il rumore di un'aspirapolvere che produce congiunzioni accidentali nella sua esecuzione che filtrano la sua interpretazione: Gould usa il rumore come un prisma. Tra l'opera e l'esecutore si interpone una serie di schermi o filtri, tutti processi di desensibilizzazione materiale (eliminazione di parte dello spettro sonoro) e di dissociazione sensoriale (separazione tra tattile e sonoro). L'opera, a sua volta, può finalmente “decollare”, cioè proiettarsi idealmente su una superficie puramente mentale (Stiegler, 2014, p. 152).

Nei suoi scritti Gould riflette: “Quello che ho imparato dall’incontro casuale di Mozart e dell’aspirapolvere è che l’orecchio interno dell’immaginazione è uno stimolo molto più potente di qualsiasi cosa possa venire dall’osservazione esterna” (Gould, 1983, p. 52, trad. mia)⁵.

Qui il concetto di incidente non diventa forse sinonimo di quello di “incontro”? Incontrare le cose qualsiasi e riconoscere nella loro occorrenza una presenza inaggrabile nelle nostre vite implica però una sorta di cortocircuito tra reale e immaginario: non si sa più se si sia svegli o se si sogni o se, per caso, non stiamo sognando ad occhi aperti. I piani tenuti così attentamente separati si confondono (non era forse proprio quello che Deleuze diceva di Antonioni?). Le cose qualsiasi sono oggetti accidentali, sono realtà non necessarie, ma neppure impossibili, secondo la definizione classica di contingenza. Sono realtà la cui esistenza non può essere né dimostrata una volta per tutte, ma neppure negata definitivamente. È una realtà fluttuante tra le due determinazioni di necessità e di impossibilità, ed è la realtà del mondo moderno definito già da Baudelaire come “il transitorio, il fuggitivo, il contingente”. La Storia non segue più dei piani salvifici, ma non segue neppure i buoni propositi della vecchia intenzionalità, cara al soggetto prestazionale. Se ne fa esperienza non tanto nella forma di un divenire, quanto in quella di un *survenir*: una Storia fatta di ciò che d’improvviso sopravviene, nonostante tutto. È il mondo da cui è assente un essere necessario (Dio) la cui esistenza unifichi e così giustifichi tutte le creature accidentali e, in un certo senso, le salvi dalla casualità a cui la loro contingenza continuamente le espone. Il cinema è la loro arte, è il metodo cioè il modo delle cose che sono non necessarie, ma libere perché imprevedibili, e la cui realtà, anche se non è giustificata da una causa trascendente, resta inaggrabile: non ci si può limitare a ignorarla, ma chiede di essere descritta, come fa il cinema con la presenza della sua camera.

In questa congiuntura storica e teorica, che si trova a occupare, il cinema fa prova di una sua capacità nel cogliere il contingente nell’evento che incontra: nel cogliere l’inaspettato che si fa evento nella forma dell’incidente. È, cioè, capace di cogliere il punto di caduta, quel punto in cui una molteplicità di elementi precipita. Nel mondo di Charlot, che è un mondo di casualità, è il dogma di una causalità ricostruibile a essere contestato. Non c’è concatenazione di causa-effetto, esattamente come la fuga di Mozart e l’aspirapolvere non hanno nessuna relazione in comune. L’incidente è proprio il luogo in cui cose che sono irrelate arrivano a incontrarsi, generando un evento di un nuovo tipo. Questo evento non fa mai oggetto del desiderio. Per quanto l’incidente possa avere delle conseguenze anche magnifiche su ciascuno, è pur sempre un incidente, cioè alla lettera qualcosa che si incide con la sua inesorabilità sopra la superficie visibile e anche quella invisibile delle vite. Ecco perché legare il cinema al desiderio significa scegliere una cifra superficiale, un’idea fondamentalmente vuota sia del cinema sia del desiderio. Così Charlot non è

⁵ Cfr. anche Daring, 2000.

una figura del desiderio, ma – se vale come movimento destituente – è quanto lega la sua figura all’evento che lo espone ovvero che ne fa un vivente movimento di esposizione. È questo l’eccesso che, come già dicevamo, segna le vicende di Charlot: sfortunato, sgraziato, sempre travolto dagli eventi, dunque impotente in senso radicale, cioè impossibilitato a fare uso di un qualche potere che lo protegga dal mondo esterno, se non i pochi passi di danza che ogni tanto improvvisa per levarsi da qualche situazione imbarazzante. Là anche le migliori intenzioni deragliano. Là le cose ci tradiscono nella loro promessa di funzionare a dovere. Là le relazioni non sono reti, ma slabbrature: è vero che perdono pezzi da tutte le parti, ma aprono – o promettono di aprire – a un’altra vista sul mondo. Non resta che affidarsi a questo imprevisto dove i meccanismi (sociali, prima ancora che tecnici) non sono mai all’altezza delle finalità che sono state loro assegnate. Questo mancato funzionamento del mondo – questo suo essere “out-of-joint”, come si dice – trova nella *gag* del cinema degli esordi la sua manifestazione decisiva. Ecco perché la teoria dell’incidente dovrà contenere al suo interno una teoria della *gag*. La *gag* è, alla lettera, il colpo che ritma la scena comica, che la fa uscire dai binari della normalità, ingenerandone la carica comica. Tutto lì precipita. In questo senso la *gag* è il punto di precipitazione di una situazione, che genera un incontro imprevisto. È un corpo che ruzzolando ritma. Ci riporta al danzatore che batte il tempo della sua danza sul terreno. In questo senso la *gag* fa delle cose quello che sono non sulla base di qualità, ma sulla base del ritmo. La *gag* produce qualcosa di nuovo, una terza cosa che, come nell’esempio di Gould, non è né la sola musica, né il solo fastidio dell’aspirapolvere, ma una situazione altra. È un evento generativo che assume forma e che lo fa al di là della contrapposizione tra distruzione e mantenimento, nel senso di quel carattere affermativo di cui abbiamo parlato sopra. In questo senso trattiene sempre il destituente rispetto alla possibilità di coincidere con un impulso distruttivo a cui, in determinate situazioni, pare difficile sottrarsi. L’affermazione, aprendo una breccia rispetto alle istituzioni qualsiasi esse siano (il lavoro, la famiglia, la relazione dei sessi, etc.), produce il gesto-Charlot: apre una breccia e la divarica sul corpo del reale. Di tutto questo abbiamo visto che Charlot è portatore, anche se resta una questione se sia in grado di portarlo alle estreme conseguenze.

Bibliografia

Artaud, A., 1977, *Due note*, in *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, pp. 250-252; ed. or 1938, *Deux notes*, in *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, pp. 149-154.

Bazin, A., 2000, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma.

Benjamin, W., 2007, *Scritti: 1938-1940*, vol. 7, Torino, Einaudi; ed. or. 1972-1989, *Gesammelte Schriften*, vol. 1/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Bergson, H., 1938, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan.

Bordat, F., 1997, *Charlot centripète, ou le déplacement inutile*, in "Revue française d'études américaines", vol. 72/n. 1, pp. 48-55.

Brossat, A., 2023, *Maquiller ou démaquiller le réel? Le cinéma en première ligne*, Paris, L'Harmattan.

Byung-Chul, H., 2022, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino, Einaudi, ed. or. 2021, *Undinge: Umbrüche der Lebenswelt*, Berlin, Ullstein Buchverlage.

During, É., 2000, *Logiques de l'exécution: Cage/Gould*, in "Critique", n. 639-640, pp. 752-769.

Godani, P., 2020, *Tratti. Perché gli individui non esistono*, Milano, Ponte alle Grazie.

Godin, C., 2016, *Chaplin et ses doubles. Essai sur l'identité burlesque*, Seyssel, Champ Vallon.

Gould, G., 1983, *Écrits I*, Paris, Fayard.

Le Blanc, G., 2020, *L'Insurrection des vies minuscules*, Montrouge, Bayard.

Nysenholc, A., 1979, *L'Age d'Or du Comique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.

Rémy, B., 2005, *L'invention du corps céleste*, in "Beaux Arts", n. 13, pp. 16-19.

Stiegler, B., 2014, *Prendersi cura. Della gioventù e delle generazioni*, Napoli-Salerno, Orthotes; ed or. 2008, *Prendre soin. De la jeunesse et des générations*, Paris, Flammarion.

Zanardi, M., 2017, *Dal regno dei morti*, in M. Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, Napoli, Cronopio.

Luca Salza

Au bord du gouffre

ABSTRACT: Which space does the Tramp live in? The hypothesis underlying this article is that the Tramp, is a figure that (does not) embodies the crowd of millions of poor, migrants, unemployed, homeless (that ‘class’ named the ‘Planetariat’ by the poet Jack Hirschman). A Tramp is nothing more than one of the silhouettes of this innumerable crowd. He moves in a desert which is the result of the “age of catastrophe” (Hobsbawm) we have been living in since 1914. Inside and within the catastrophe, the vagabond’s laugh expresses a way of being in the world, a practice of disaster.

Keywords: Charlot, a Tramp, laugh, catastrophe, war.

Chaplin ist der größte Komiker geworden, weil er das tiefste Grauen der Zeitgenossen sich einverleibte.

Walter Benjamin

Son scoppiato così e così

Son s’cioppaa...

Son scoppiato dal ridere

Ma che pena vederti fare finta di piangere

Son s’cioppaa...

Tu che neghi le Marlboro

Tu che adesso hai capito

Come nascono i comici

Enzo Jannacci

1. Expériences limites

Le personnage que Charlie Chaplin invente à partir de 1914 – même quand il n’est pas *a Tramp*, c’est-à-dire un exclu *absolu* vivant de l’aumône – occupe une position sociale toujours subalterne. S’il travaille, il est serveur, apprenti maçon, assistant tailleur, déménageur, homme à tout faire, concierge, ouvrier, etc... Parfois il essaie de gagner son pain en montant sur un ring de boxe... D’autres fois il doit jouer de la

musique dans la rue ou monter sur un trapèze pour pouvoir vivre. Il lui arrive même d'être obligé d'émigrer pour chercher sa place dans la société. Souvent il vit carrément en dehors, ou plus précisément sur les marges dangereuses de la société : il est alors bandit, ancien détenu, évadé de prison... En somme, cette frêle figure aspire à incarner les différentes physionomies que la *précarité* assume dans le monde contemporain : elle est sans toit (son lit est par terre, comme celui d'un chien, *A Dog's life*, 1918) sans foi (dans *The Pilgrim*, 1922, lui, l'évadé, ose se faire passer pour un pasteur ; dans *Easy Street*, 1917, il se rend dans la mission de bienfaisance afin de dérober la quête), sans loi (*Modern Times* sont les temps, *nos temps*, où un prolétaire ou à fortiori un *lumpen* est obligé de cumuler les délits pour vivre : manifestations illégales, braquages de grands magasins, faux papiers...), il est sans travail ou avec de petits boulots : dans *Work*, 1915, il se présente comme un esclave ou un animal, il tire une charrette transportant son maître et ses outils de travail. Il est proprement *inhumain*. D'ailleurs, il est *sans nom*. En Europe continentale, on a pris l'habitude de lui donner un nom, on l'appelle *Charlot*, mais dans les films produits aux États Unis le personnage inventé par Chaplin n'a aucun nom. Dans le générique de ces films, il est souvent désigné simplement comme *a Tramp* (dans *The Kid*, 1921, ou dans *City Lights*, 1931, par exemple) ou bien il est présenté selon la fonction qu'il joue à l'écran (*a Farmer Worker*, dans *Modern Times*, 1936 ; *an Immigrant*, dans *The Immigrant*, 1917 ; *a Jewish Barber*, dans *The Great Dictator*, 1940 ; etc.). Il faut insister sur l'article indéfini, comme le suggère Alain Brossat dans ce numéro de *K* : cette silhouette misérable, migrante, subalterne est *une* parmi des millions. L'article indéfini ne veut précisément pas déterminer l'identité du personnage, il ne veut pas l'individualiser. Aussi présente-t-il *un* personnage sous son aspect le plus général sans le rapporter à un être déterminé. Rien ne doit distinguer le Charlot de Chaplin de la foule innombrable du peuple-monde, ce que le poète Jack Hirschman appelle le « planétariat »¹.

Or, l'appartenance de Charlot à cette *foule* signifie que son existence, comme toute existence prolétarienne ou sous-prolétarienne, se joue sur des expériences limites. Il peut avoir des accidents de travail, il peut rester au chômage, il peut être viré du jour au lendemain, il peut vivre sous les ponts, il peut être obligé de devenir cambrioleur (*Police*, 1916), on peut lui soutirer le fils qu'il a élevé. La solitude de Charlot est souveraine, mais ce petit personnage traverse les mêmes tribulations que tous les anonymes, les

¹ Cette notion poético-philosophique fait évidemment penser à « prolétariat » (Hirschman, 2022, pp. 151-159). Dans ses poésies Hirschman parle effectivement du prolétariat d'aujourd'hui, à la fois éclaté en mille morceaux (*homeless*, travailleurs pauvres, nouveaux *bobos*, migrants, ouvriers) et majoritaire (nous sommes les 99%, comme le proclamait Occupy Wall Street). Jack Hirschman, par ce mot, veut indiquer que c'est une même « classe » qui se manifeste autour de la « planète », un *peuple* dans lequel les différences entre les « garantis », l'ancienne classe ouvrière, et les « non garantis », les *lumpens*, s'amenuisent toujours plus. Ce *peuple* est un *peuple-monde* car il configure déjà une nouvelle « Internationale », non plus seulement ouvrière. En plus il pose aussi la question de l'habitabilité de la « planète ». À mon avis, Charlot, avec ses différentes apparences, non seulement *lumpen*, exprime l'appartenance à une classe *universelle*, comme le « planétariat » remplie de singularités non individuelles. Le point de vue de Chaplin est toujours indéniablement un point de vue « de classe », mais une « classe » entendue au sens très large (nous sommes déjà les 99,9%) et une « classe » qui n'uniformise pas les individus : une classe sans classe, c'est pourquoi Charlot, les *Charlots*, les exclus de tout, les solitaires, peuvent en faire partie, ou pas.

incomptés appartenant au « planétariat ». Les mésaventures de Charlot sont les mêmes que celles de millions de gens habitant sur cette Terre. Ces gens s'avancent dans l'existence comme s'ils étaient toujours sur une corde raide : des équilibristes entre la (sur)vie et la mort. *A Tramp* offre une synthèse poétique de ces vies quand il monte sur le fil pour remplacer le funambule dans *The Circus*, 1928. Quand il perd la corde qui le soutient, il marche en se demandant de quel côté il va tomber. Des singes lui compliquent, en plus, la tâche ! Comme lui, les « derniers de cordée » peuvent d'un jour à l'autre perdre l'équilibre et disparaître. Où finissent par exemple les petites sœurs de la gamine de *Modern Times* après l'assassinat de leur père durant la manifestation contre le chômage ?

Le début de *The Gold Rush* (1925) montre des milliers d'anonymes, une masse silencieuse de pauvres, en marche. Les plans d'ensemble donnent l'impression de voir de petits animaux grimant avec difficulté vers la crête d'une montagne. Quand la caméra s'approche, on voit, sans voir leurs visages, des pauvres, certains parmi eux tombent par terre épuisés. Le destin des gens du « planétariat » n'est jamais garanti : la fin de tout est, d'ailleurs, une hypothèse toujours possible. Un peu à l'écart, *a Lone Prospector*, notre frère Charlot, incarne bien cette possibilité : il marche sur une espèce de corniche, le long d'un abîme perpendiculaire. Une ourse apparaît le long de ce chemin prête pour le dévorer. Il s'en sort, mais, tout au long du film, il continue de côtoyer le *danger*. Des hommes veulent le tuer, et même le manger tout cru (le devenir-poule de Charlot manifeste bien la façon dont le comique de Charlot peut surgir des terreurs les plus terribles des hommes, comme le dit Benjamin (« Charlot est devenu le plus grand comique parce qu'il a incorporé l'épouvante la plus profonde de ses contemporains », in Banda, Moure, 2013, p. 129) : dans ce film il dérive même d'un tabou qu'on croit suranné, le cannibalisme, et pourtant la barbarie, dit constamment Chaplin, est une des possibilités de l'histoire²). Une bourrasque affreuse de vent et de neige arrache du sol la maison dans laquelle *a Tramp* vit. La séquence où cette maison va pencher pendant de longs moments sur le bord du gouffre avant de chuter nous dit parfaitement la condition dans laquelle vivent les *Charlots* : ils dandinent leurs corps toujours plus mécaniques entre la lumière et la nuit la plus noire, ils n'ont même pas une maison où se protéger. Le final de *The Pilgrim*, 1923, est exceptionnel à cet égard : le shérif redonne la liberté à l'évadé, ce dernier commence à rêver de paix et de bonheur au Mexique. Mais il est accueilli dans le désert par des personnes qui se tirent des coups de pistolet. Où aller donc ? Vers la prison, aux États Unis, ou vers la guerre, au Mexique ? Le petit *Tramp* choisit de rester sur la ligne, il court le long de la frontière entre les deux Pays, un pied à droite l'autre à gauche. Il a appris à rester en équilibre entre deux maux.

Les *Charlots*, les *petits hommes*, n'ont nulle part où aller dans la société contemporaine.

² Dans cette optique benjaminienne, le comique de Chaplin est souvent très proche du comique de Beckett.

2. Lumières ?

Charlot, *un* vagabond, *une* ligne de vie, fait voir, met de la *lumière* sur ce que vivent de millions d'autres ombres fugitives sur la terre. Que révèle-t-elle cette lumière ?

L'artiste ne voit plus la beauté du monde, il ne voit qu'un monde réduit en cendres. Chaplin ne met pas de la lumière pour chercher un *dessein* dans l'histoire, pour indiquer un autre futur possible. Quand Charlot allume les lumières, il veut, en effet, montrer la catastrophe.

L'être-cinéaste de Chaplin tient dans cette volonté. Que révèlent-elles, que montrent, par exemple, les « lumières » qu'il allume sur la ville ?

City Lights, 1931, est un film sur la Grande Dépression. Le film s'ouvre avec une séquence où des notables inaugurent un monument « Paix et Prospérité ». Quand on enlève les draps des trois statues pour les montrer et faire commencer la fête, on découvre qu'*un* vagabond (Charlot) dort sous ces voiles. La petite silhouette de Charlot perturbe la solennité de l'événement en dévoilant la *vérité* : on parle de paix et de prospérité, mais il y a des gens qui vivent dans la rue. Les lumières sur la ville – les lumières qu'allume le cinéma, pas celles de la publicité – montrent la misère et la violence des rapports sociaux. Elles illuminent les fêtes, les repas et les cotillons, d'une part, elles montrent la pauvreté extrême, l'atmosphère de mort, de l'autre. En réalité, la paix et la prospérité ne sont nulle part. Le millionnaire qui veut se suicider au début du film indique la décision prise après le krach à la Bourse de New York par beaucoup d'actionnaires ruinés à l'improviste. *A Tramp* le sauve. Il était sur les quais puisqu'il cherchait sous les ponts un repaire pour la nuit plus sûr qu'un monument. C'est une autre face de la crise économique. Cette rencontre serait l'occasion idéale d'une amitié entre des hommes issus de milieux différents. Or, la nuit, quand le millionnaire est ivre, ils sont effectivement amis, mais quand la lumière du jour apparaît le riche chasse le vagabond comme un malpropre jusqu'au point de le faire arrêter par la police à la fin du film. Entre-temps, le vagabond est tombé amoureux d'une jeune fille aveugle qui vend des fleurs dans la rue. Il lui fait croire qu'il est un millionnaire en subtilisant de temps en temps argent et Rolls Royce au vrai millionnaire. La fille ne voit pas, elle reconstruit dans son rêve la rencontre avec cet homme inconnu : ses lumières sont fortement illusoire, comme celles des publicités. Charlot, en revanche, cabotin, voit tout. Quand il allume les lumières sur la jeune fille, en rentrant chez elle, il découvre qu'elle vit dans une condition sociale misérable. Ses yeux pleins de lumière peuvent savoir qu'elle et sa grand-mère sont menacées d'expulsion de leur logement (le devenir vagabond est une perspective concrète pour tous les

pauvres). Se méfiant du rapport avec le millionnaire, il se met à travailler (porosité entre le monde *lumpen* et le monde du travail), il montera même sur un ring de boxe pour gagner de l'argent.

En réalité, la voie légale tout comme le rêve américain du « faire » pour s'en sortir et pour sortir la fille de sa condition ne marchent pas vraiment. C'est ce que les lumières ont montré. Pour obtenir de l'argent qui permettra l'opération des yeux de la jeune fille il doit compter encore sur le millionnaire qui le lui donne, mais il oublie et fait arrêter le vagabond qui est pris pour un cambrioleur. Avant de finir en prison, expérience-limite de tout prolétaire ou *lumpen*, Charlot réussit à donner la somme d'argent à la fille. Quand il sort de prison, longtemps après, des enfants se moquent encore de lui dans la rue. *A Tramp* est vraiment le dernier des hommes. Il erre, comme d'habitude, dans la ville. Au coin d'une rue, il voit la jeune fille qui a recouvré la vue et possède maintenant un magasin de fleurs. Elle rit, elle aussi, du Vagabond, comme les enfants. Ce *Tramp* la regarde toutefois avec trop d'insistance. Elle se défend en essayant d'en rire encore avec ses collègues. Mais la jeune commence à *voir* quelque chose. Elle le *sent* plutôt : quand elle lui prend les mains, elle le reconnaît : « Vous ? ». Son regard se remplit d'effroi. Enfin elle aussi *voit* et ne peut voir qu'une catastrophe.

Quelques années plus tard Chaplin propose une même *confrontation de l'épouvante* entre quelqu'un qui a la lumière des choses et une autre personne qui ne voit pas. Je me réfère à la danse de Charlot, les yeux bandés, au bord du gouffre, dans le grand magasin des *Modern Times*. Il est amoureux, insouciant, il a même retrouvé un travail, mais il ne voit pas que ses patins peuvent le conduire vers l'abîme. La gamine, de son côté, le regarde terrorisée puisque justement elle voit le *danger*. Les gens du « planétariat » selon Chaplin seraient précisément celles et ceux qui n'ont pas un sol stable où tenir debout – les migrants sur un bateau, les travailleurs dans les mines, les serveurs dans un restaurant plein, les ouvriers sous la menace constante de licenciement, ceux et celles qui vivent dans un équilibre précaire – et qui ne le voient pas³. Il n'y a pas d'optimisme chez Chaplin, contrairement à ce que l'on dit trop souvent. Le vagabond refuse dans *City Lights* ou dans *Modern Times* toute idéologie de la réussite. Dans les deux films le personnage semble vouloir essayer de changer sa condition, et celle de sa partenaire, mais en fin de compte il ne veut pas vraiment dégager un *autre* futur étant donné que l'abîme est toujours ouvert sous ses pieds. C'est pourquoi il ne bouge pas vraiment. C'est parce qu'il n'y a pas de futur que le vagabond n'avance jamais. Son mouvement ne va pas vers l'avant. Il procède en zigzagant, derrière, à droite et à gauche. Le regard d'un policier – la police est partout dans les films de Chaplin, son œil piste chaque mouvement de possibles coupables – lui fait rebrousser chemin, les yeux d'une jeune fille le font marcher à nouveau devant. Le vagabond bouge sur place : beaucoup de gags sont construits sur des mécanismes

³ La nouvelle Internationale chaplinienne est, dans cette optique, tout à fait inconsciente de sa condition sociale, et aussi forcément muette. Sa force, son infinie force faible, naît de cette inconscience : elle est enfantine et primitive.

d'entraînement qui, utilisés de manière détournée, ne font pas progresser les personnages. Charlot peut monter et descendre d'un escalier mécanique ou d'un ascenseur, parfois il ne cesse de tourner dans des portes tournantes. Charlot ne change pas de *position*. Il sait qu'il ne peut pas s'en sortir, encore moins *s'opposer*.

Pour ces mêmes raisons, il ne change pas de *camp*. Même quand il est *gentleman*, personne n'est dupe : il est question d'un travestissement momentané. Charlot ne peut pas être riche, il est indissociable de sa condition prolétarienne ou *lumpen*. J'ai déjà souligné l'impossibilité de l'amitié avec le millionnaire dans *City Lights*. Le final de *The Gold Rush* montre qu'*a Tramp* ne peut pas devenir vraiment riche. Le pauvre clochard, migrant, le souffre-douleur du village minier, est devenu millionnaire en découvrant une montagne d'or. Sur le bateau qui le ramène à la maison, on le voit habillé de manière raffinée, il a remplacé sa veste trouée petite et serrée par une double fourrure et son traditionnel chapeau melon par un haut-de-forme. Il marche triomphalement avec son compère avec qui il a acquis sa fortune. Voilà qu'il appartient à un autre monde, voilà qu'il a changé de « *race* » (comme le dirait Annie Ernaux) ! Mais on ne croit pas vraiment à ce changement. Il y a un mégot de cigarette par terre, combien en a-t-il déjà ramassés ? Cette fois-ci encore, il ne peut pas le laisser, il s'abaisse pour le prendre, malgré la fourrure, et le porte à sa bouche. Un geste *naturel* qu'il fera aussi dans *City Lights* quand il descend de la Rolls du millionnaire pour ramasser une cigarette par terre en la volant à un mendiant qui était en train de la prendre. Un journaliste et un photographe demandent à Charlot de redosser ses habits de *Tramp* pour pouvoir raconter toute son histoire. Charlot acquiesce. De derrière un rideau apparaît le vieux Charlot pauvre. Où est la fiction ? Où est la réalité ? Son ami néo-millionnaire sursaute quand il le voit, il est indigné et apeuré : le spectre de leur pauvreté, de la pauvreté de leur *race*, se matérialise de nouveau. Il essaie de le chasser. Charlot se moque de lui, le pince avec sa canne pour lui rappeler leur nature commune⁴. Des gardes qui cherchent un passager clandestin sur le bateau se trompent-ils vraiment quand ils arrêtent Charlot ?

3. Catastrophe, guerre

« Charlot est né pour pleurer et non pour sourire » (Goll, 1968, p. 126) :

En ce moment je souris dans les cinémas du monde entier

⁴ Il faudrait faire une étude spécifique sur l'utilisation de la canne par Charlot : arme de combat, de défense, de dérision, souvent il l'utilise pour attirer à soi, pour emmener la victime dans son monde solitaire, pour sortir de sa solitude et construire un « commun » avec lui ou elle.

Chaque village se tord de me voir sourire
 Et pourtant comme je suis triste !
 Mille fenêtres pensent à moi,
 Mais il y en a une d'éclairée,
 Ma mère derrière le rideau attend le facteur
 Depuis vingt ans elle attend qu'une lettre sonne à la porte
 Il y a une femme en Europe
 Qui n'est jamais allée au cinéma
 Qui ne me vit jamais, qui ne me connaît pas
 Et pourtant, elle seule sait ce que vaut mon sourire –
 Je souris je pleure... (*ibid.*, p. 127)

La « chaplinade » de Goll est l'errance de Charlot dans un monde en ruines. C'est le monde qui regarde la jeune fille de *City Lights* quand elle a la *vision* finale. Elle voit la fin du monde. Dans le texte de Goll, le vagabond se détache des affiches collées aux murs de la ville et arpente de ses pas rapides ce monde devenu un immense désert. Avec sa canne il essaie de transpercer le néant. La poésie de Chaplin réside précisément dans sa volonté de traverser la catastrophe.

J'ai évoqué pêle-mêle des films de Chaplin de différentes périodes, dans certains de ces films il n'est même pas le réalisateur. Je n'ai aucunement la prétention de vouloir uniformiser et rendre banal un itinéraire artistique s'étalant sur plus d'un demi-siècle avec des sensibilités et des projets renouvelés continuellement. Cependant, il est possible – je crois – de déceler une préoccupation constante dans les films que Chaplin dirige : ils signalent la disparition d'un monde harmonieux et vivant, vivable pour l'homme.

La grande question que Chaplin pose est une question *écologique*, à savoir la question de l'habitabilité du monde. Pour lui, il est impossible d'habiter dans ce monde. La critique de l'*oïkos* est radicale et constitue une constante dans les films de Chaplin : la maison est un nœud de vipères (voir les rapports parents-enfants dans *A Woman of Paris*, 1923), elle n'est vraie que quand elle disparaît (*Modern Times*) ou quand elle est déstructurée et réinventée (*The Kid*). C'est la raison pour laquelle son personnage principal n'a pas de maison : son exclusion radicale n'est pas dépourvue de sens, Charlot a compris que l'on ne peut plus avoir de maison où se protéger, ni un quelconque refuge en dehors, dans une soi-disant *nature*. Il n'y a pas de nature chez Chaplin, il n'y a probablement plus *rien*, comme si tout avait volé en éclats à la suite d'une explosion. La critique de la maison va de pair, chez Chaplin, avec une critique d'une certaine idéologie de la nature. Les paysages bucoliques n'apparaissent qu'en rêve tout comme les moments de

paix. Son personnage évolue dans un monde en ruines, la canne lui sert effectivement à voir s'il y a quelque chose qui bouge encore sous les cendres.

Durant une très longue séquence historique, Chaplin ne cesse de s'interroger sur le désastre sous toutes ses manifestations apparentes : les rapports entre les hommes sont totalement monstrueux (songeons à la relation maître-serviteurs dans *Pay Day*, 1922), les villes sont des champs de ruine (pensons au début de *The Kid*), les hommes se droguent, boivent, volent pour pouvoir vivre dans ce monde (*The Kid*, la séquence de *Pay Day* où les maçons se retrouvent au pub, les anciens ouvriers de *Modern Times*).

L'espace de Charlot est, en somme, comme l'a bien vu Goll, un désert. Or, l'hypothèse que je voudrais vérifier dans ces quelques pages est que ce désert où *a Tramp* sautille est l'espace *nouveau* que la guerre *nouvelle*, mécanique et industrielle, a créé. Dans cette optique interprétative, l'horizon dans lequel se situent les films de Chaplin serait celui de la fin du monde que la Grande Guerre ouvre en 1914 et qui continue du vivant de l'auteur⁵. Les films de Chaplin, sans les historiciser, s'inscrivent dans le contexte de violence extrême que l'Europe connaît entre 1914 et 1945 et au-delà : « période intermédiaire où la Folie s'est déchaînée. La Liberté a piqué du nez, et l'Humanité a reçu des coups de pieds », comme le résume l'incipit de *The Great Dictator*, 1940. On voit directement la guerre dans ce film, surtout au début, et dans *Shoulder Arms*, 1918 ; *Monsieur Verdoux*, 1947, ne la montre pas, c'est néanmoins intégralement un film de guerre. Ces œuvres composent une véritable trilogie sur la guerre (Gehring, 2014). Selon moi, *Limelight*, 1952, aussi serait un film sur la guerre. Comme le récite le premier panneau, le film est situé pendant l'été 1914 : une période historique trop importante pour que la date soit anodine. Le film raconte la fin d'un vieux monde, le monde du music-hall, du cabaret, le monde de Calvero, *a Tramp Comedian*, comme on peut le lire dans une affiche que Calvero conserve chez lui en souvenir de sa « Belle Époque » (le syntagme *a Tramp Comedian* est important car il associe clairement le vagabond au monde de l'art). La guerre parcourt tout le film, comme une présence évidente : le jeune compositeur part vers le front, des journaux portent des titres annonçant les débuts des combats entre les puissances impérialistes. Elle symbolise, comme chez Zweig, une *frontière* entre un vieux monde, celui de la poésie, de la paix, de l'humanité incarnées par Calvero, défait par l'histoire et le marché, et le nouveau monde, dominé par la violence, où évoluent des *Tramps*, qui ne peuvent plus être « artistes ».

⁵ Après la destruction de Hiroshima et Nagasaki, James Agee, écrivain, scénariste, critique, a l'idée de faire un film sur un monde entièrement anéanti par la Bombe, où seuls de rares survivants humains, dont Charlot, se promènent parmi les dévastations. En 1947 Agee commence à écrire le scénario de ce film, *The Tramp's New World*, en l'agrémentant de nombreuses indications fort intéressantes portant, en général, sur le personnage du Tramp. Il le propose à Chaplin, avec lequel il est devenu ami (Agee est parmi les rares journalistes américains qui défendent l'art et la vie de Chaplin à propos du scandale suscité par *Monsieur Verdoux* et des accusations moralisatrices contre le cinéaste). Agee ne termine pas son travail d'écriture, malgré l'intérêt de Chaplin, puisque ce dernier est occupé dans *Limelight*. Agee meurt ensuite (Agee, 2010).

Les mouvements de Charlot quand il fait son apparition au cinéma en 1914, ses pas saccadés, le rythme de ses gestes prennent toute leur signification si on les compare à ceux qu’accomplissent en même temps les soldats-pions sur les fronts de guerre. Charlot erre dans une usine en tant qu’ouvrier ou dans un restaurant en tant que serveur de la même manière que le fait un soldat dans la nouvelle guerre : ce sont des corps mécaniques sans conscience ni identité. D’ailleurs il n’y a vraiment aucune différence entre le Charlot *soldat* de 1918 ou 1940 et le Charlot *ouvrier* de 1936. Ils sont tous les deux broyés par une machine de guerre et finissent, logiquement, tous les deux, dans un hôpital psychiatrique. La guerre semble indiquer à Chaplin que les hommes et les femmes n’ont pas d’autre destin que la perte définitive de soi. La guerre, en d’autres termes, est probablement l’expérience extrême qui condamne l’humanité à vivre dans un dangereux équilibre *précaire*.

Est-ce un hasard si Charlot naît en 1914 ? Est-ce un hasard si dans le dernier film où apparaît à l’écran une figure jouée par Chaplin qui fait penser plus ou moins à Charlot, je parle du barbier juif dans *The Great Dictator*, il est question d’un ancien soldat de la Grande Guerre, un *revenant* au sens propre du terme ? Charlot devient un phénomène planétaire dans les tranchées de la Première Guerre mondiale. C’est dans la guerre, dans la boue, dans les nuits sans étoiles, avec la peur au ventre, un masque anti-gaz au visage, que les soldats diffusent partout la figure du vagabond en se racontant les péripéties de leur « *frangin* » qu’ils ont vues au cinéma durant leurs permissions :

Charlot est né au front. Jamais je n’oublierai la première fois que j’ai entendu parler de lui. C’était au bois de la Vache, par une soirée d’automne, pluvieuse et détrempée. Nous pataugions dans la boue, en sentinelles perdues, dans un entonnoir de mine, qui se remplissait d’eau, quand Garnier, dit *Chaude-Pisse*, vint nous rejoindre, retour de permission. C’était en 1915. Garnier était le premier permissionnaire de notre demi-section de hardis patrouilleurs. Il radinait tout droit de Paris. Toute la nuit il ne nous parla que de Charlot. Qui ça, Charlot ? Garnier était plein comme une bourrique. Je crus que Charlot était une espèce de frangin à lui. Et il nous fit bien rigoler avec ses histoires.

À partir de ce soir-là et de huit en quinze jours, chaque fournée de permissionnaires nous ramenait de nouvelles histoires de Charlot et, nous autres, pauvres bougres, qui attendions notre tour d’aller en permission (on nous avait oubliés, nous sommes restés 92 jours sans décoller de ce petit poste du bois de la Vache), nous nous faisons salement engueuler quand nous posons des questions pour savoir ce qu’il y avait de neuf à Paris.

« *Non mais des fois, t’as besoin de savoir Paname ? R’gardez-le donc, c’salé, qui n’a pas vu Charlot ! La ferme, hein !* »

Nous nous taisions.

Tout le front ne parlait que de Charlot. À la roulante, au ravitaillement, à la corvée d’eau ou de pinard, le téléphoniste au bout du fil, la liaison dans le P. C., le vagemestre qui apportait les babillardes et, jusqu’à ces

babillardes elles-mêmes, d'un copain à l'hosto ou d'une marraine distinguée, jusqu'à ces babillardes elles-mêmes qui ne nous parlaient que de Charlot.

Un matin que je descendais au rapport du capiston, sale, dégueulasse, avec une barbe de soixante jours, les pantalons déchirés par les barbelés, je tombais en plein sur un groupe de joyeux artilleurs qui mettaient une pièce en batterie et qui m'accueillirent au cri de « Tiens, v'là Charlot ! ». Et tous d'éclater de rire.

Qui ça Charlot ? (Cendrars, 2005, pp. 125-126).

Le témoignage de Blaise Cendrars est stupéfiant. Charlot fait surface dans l'histoire comme un fantôme qui apparaît la nuit dans des terrains ravagés par la guerre : voilà Charlot ! Des hommes, embourbés dans un entonnoir plein d'eau, écoutent des histoires que d'autres hommes apportent de loin, histoires venues d'un temps de paix. Ils dessinent ensemble, à l'aide aussi de lettres écrites par des marraines, l'image d'un vagabond. Mais pourquoi devient-il si universel ? Charlot est *comme* eux. Charlot, dit Cendrars, est un « nouveau Poilu ». Le je narrateur de cette histoire est raillé par des artilleurs. Je fais remarquer au passage que les artilleurs ne sont pas de la même *race* que les soldats d'infanterie : ils sont loin de la guerre et donc propres et bien habillés alors que le narrateur est « Charlot » justement parce qu'il est « dégueulasse, avec une barbe de soixante jours, les pantalons déchirés par les barbelés ». On voit bien que Charlot devient le « témoin » de cette guerre, un témoin « précaire », comme le dit Guillaume Le Blanc (2014, p. 137) : c'est un témoignage « précaire » puisqu'il ne dit rien, il ne construit aucun discours sur la guerre, c'est son malheur même qui témoigne pour toute une génération.

Le film que Chaplin consacre exclusivement à la guerre, *Shoulder Arms*, ne veut pas représenter la guerre, ce qui est impossible, il n'entend témoigner que de la situation que vivent les êtres condamnés à être soldats. Alors il montre les ordres insensés des chefs, les inondations des tranchées, l'attente des lettres de loin, l'invasion des poux. « C'est ainsi que les hommes vivent ? » : Chaplin fait voir la catastrophe dans laquelle sont finies des vies ordinaires, loin de la « grande histoire ». Il est piquant de remarquer que ce témoignage « précaire » peut réunir, en le constituant en « peuple », des gens *précaires* subissant le même sort. Ce n'est plus la poésie qui crée un peuple. La parole manque. C'est par le cinéma que Chaplin crée une communauté entre son personnage et les spectateurs.

Dans cette perspective on peut dire que le cinéma a, chez Chaplin, une véritable valeur « documentaire », en reprenant quelques thèses de Comolli selon qui la spécificité du cinéma documentaire consiste à mettre en scène les spectateurs et les spectatrices (Comolli, 2021, p. 75). Charlot est, en effet, quelqu'un qu'on pourrait rencontrer dans la rue, une connaissance⁶. Les poilus dans les tranchées en font leur idole

⁶ « Hello Charlie ! » : Eisenstein aussi est surpris de la familiarité que tout le monde manifeste à Chaplin dans les rues, certains lui tapent même sur l'épaule comme ils le feraient avec un vieil ami (Eisenstein, 2013, pp. 7-9).

puisqu'il est, disons-le clairement, leur *alter ego*. Comolli écrit que le cinéma documentaire offre au spectateur une sorte de « mise en abyme ». C'est précisément ce que fait Chaplin en réalisant une forme de *fraternité* entre ceux et celles qui regardent son film et le personnage à l'écran.

Or, Charlot reste un frère des poilus même quand la guerre finit, ou mieux : il reste un soldat comme eux – devenus ouvriers, chômeurs, clochards, perdus et désespérés dans les rues des villes – parce qu'il comprend que la guerre ne finit pas. La guerre est une interrogation persistante chez Chaplin et ses amis (voir aussi *Triple troubles*, 1918, le film que Leo White monte à partir d'extraits d'autres films avec Charlot où la question de l'invention d'une nouvelle arme de guerre est centrale) aussi parce que Chaplin, à la manière de Jaurès, considère qu'il existe un lien entre la guerre et le capitalisme (le cinéma de Chaplin est une clinique impitoyable du système de production dominé par le capital : il veut en offrir une sorte d'observation directe, sans l'aide de fictions). Il n'y a pas de différence, disais-je, entre le Charlot *soldat* de 1918 ou 1940 et le Charlot *ouvrier* de 1936 car les deux sont victimes de la même logique *industrielle* : les images du barbier juif aux prises avec la Grosse Bertha ou avec le canon anti-aérien au début du *The Great Dictator* sont superposables à celles de Charlot aux prises avec la machine de production de l'usine fordiste dans *Modern Times*.

Si Charlot subit dans sa chair cette connexion entre les *productions* (scientifiques, industrielles et financières) et les *destructions* (de vies humaines, de paysages, de choses, de valeurs symboliques), si Charlot, en somme, est toujours perdant, sur une chaîne de montage ou dans les tranchées, en revanche Monsieur Verdoux, son contraire (Bazin, 2000, p. 69), manifeste une volonté absolument *agissante*. Pour cesser de subir, pour renverser Charlot, Verdoux va répéter dans sa vie le mécanisme production-destruction propre au capitalisme. Les meurtres de masse sont un des résultats possibles de la formule capitaliste « les affaires sont les affaires », ils sont une manière de continuer la *production*. Alors Verdoux, victime lui aussi du krach boursier de 1929, se marie pour cultiver son compte en banque et tue ensuite ses femmes pour ne pas cesser de l'alimenter. D'autres femmes lui permettent de continuer ses affaires. Ainsi, Verdoux, au lieu de subir le système capitaliste, comme le fait Charlot, agit exactement de la même manière que le capitalisme : il tue. Charlot lève le chapeau en signe de respect même quand il se heurte à un poteau, alors que Verdoux tue pour s'affirmer et pouvoir vivre richement.

Le point de vue que Chaplin adopte avec Verdoux est en effet très différent de celui qu'il adopte avec Charlot, même dans la version barbier juif. Le discours final de ce dernier prône la fraternité entre les humains pour sortir de la guerre. Avec Verdoux Chaplin reste dans la guerre, il la radicalise même. Le film suscite des incompréhensions car on n'a pas l'habitude de voir Chaplin sous les traits d'un méchant alors qu'il est toujours bon, presque une figure christique. Pourtant la méchanceté de Verdoux n'est pas sans faire penser à quelques moments des premières apparitions de Charlot au cinéma, pendant la période

« Keystone ». La solitude de Charlot (je pense à des films comme *A Film Johnnie*, *Tango Tangles*, *Mabel's Busy Day*, *A Busy Day*, etc.), son exclusion radicale, le conduisait parfois à être violent. Le personnage de marginal, souvent ivre dans ce genre de séquences, utilise la violence pour se manifester, pour apparaître aux yeux d'autrui. C'est précisément ce que fait Verdoux : il ne veut pas disparaître comme les autres victimes de l'histoire, comme les *Charlots*. Il tue pour vivre. Pour ce faire, il revendique devant les juges à la fin du film sa violence *d'ordre capitaliste* : « Le monde n'encourage-t-il pas l'assassinat collectif ? Il construit des armes, extermine des femmes et des enfants innocents avec toutes les ressources de la science, je suis un amateur en comparaison ». À l'homme qui vient le voir dans sa cellule, il dit : « Un meurtre et vous êtes un bandit, des millions et vous êtes un héros ».

Bref : à la guerre comme à la guerre ! C'est votre dernier mot, Charlie ?

4. La désertion *im*-possible

Verdoux n'est probablement pas le contraire de Charlot, tout comme le dictateur n'est pas le contraire du barbier juif (ils sont, du reste, la même personne). La violence de l'âge de la catastrophe (Hobsbawm, 1999, p. 197) suggère à Chaplin une vision plus tragique de l'homme. L'homme ne peut pas être simplement bon. Même l'être le plus doux et gentil possède un instinct de destruction. Même Charlot peut devenir Verdoux, ou mieux : Charlot est déjà Verdoux. Dans une des incarnations les plus parfaites de l'homme absolument *bon* et du comique que l'on peut définir rapidement *poétique* (le comique qui ne naît pas de la domination et de l'humiliation des autres), le vagabond de *The Circus*, Chaplin montre qu'il est déjà conscient de l'existence dans la même personne d'instincts différents. Il est même conscient que le « Je » est multiple, qu'il n'existe donc pas de « sujet » ni de subjectivité. Dans une séquence de ce film, quand le vagabond découvre que la fille du directeur du cirque qu'il aime est amoureuse du funambule, ce très bon, ce très gentil *Tramp* se dédouble et agresse violemment le funambule. Lorsque l'acrobate aérien traverse le câble, Charlot n'a qu'un seul souhait : qu'il tombe et qu'il meure.

Bref, Chaplin sait – comme le dira aussi Freud (2010) après la guerre – que le prochain n'est pas seulement un objet à aimer, mais également une tentation d'exploiter sa force de travail, d'user sexuellement de lui sans son consentement, de l'humilier, de le faire souffrir, de le tuer. Pour Freud, le processus de civilisation intervient dans l'histoire humaine précisément pour imposer des limites à cette tendance agressive de l'homme. Pour lui – et sur ce point Chaplin serait tout à fait d'accord – ces limitations limitent aussi la possibilité des hommes d'être heureux. Or, si pour Freud le sacrifice de la libido, son détournement vers des activités et des manifestations utiles (le principe de réalité) constitue le cœur du processus civilisationnel, si, en d'autres termes, pour lui, le développement culturel est structurellement

fondé sur l'assujettissement du principe de plaisir, si ce développement, en somme, est inévitable et irréversible, pour Charlot, en revanche, il est possible d'étayer quelques formes de *résistance* à la pulsion de mort.

C'est par l'art que Chaplin a l'ambition de laisser entrevoir une réalité différente. Son art se configure justement, dans sa totalité, comme un dépassement de la réalité humaine antagonique. Il n'y a pas de doutes à ce propos : l'art de Chaplin est un « grand refus » (du principe de réalité, ou mieux : du « principe de rendement »). Il offre toujours l'exemple d'une *désertion* du monde : à une époque de mobilisation permanente, quand la valeur de toute activité humaine se trouve dans son utilité, sa productivité, l'art se présente comme une possibilité d'*abandonner* le monde.

Dans la guerre Chaplin formule sa nouvelle expression artistique. Il la fonde sur le comique. Même dans la violence la plus extrême, il ne renonce pas au comique : Verdoux et le dictateur sont des personnages compliqués car ils demeurent des personnages comiques. L'idée de Chaplin est que seul un art fondé sur le comique permet de tracer une ligne au-delà de l'opposition Éros-Thanatos. Il n'est pas question, pour lui, de contraster, de s'opposer. La guerre est là, la guerre est toujours là. On peut même revêtir les habits de la guerre, on n'a pas d'autres choix, on est dans la guerre, mais si on en ricane on trouve une certaine énergie pour s'en évader. Le comique de Chaplin est cette énergie. On rit, on pleure quand on voit ses films, ils nous transmettent également un grand désir de vie.

En effet, dans le monde, il n'y a plus de dehors. *A Tramp* peut probablement sortir d'une situation, on le retrouvera empêtré et ruiné, *comme avant*, dans la situation suivante. Dans cette perspective le rire n'est pas simplement et seulement libérateur. Le rire est plutôt une manière de se tenir dans le désert.

Dans la fin du monde tout est pétrifié, comme le regard de la jeune fille à la fin de *City Lights*. Charlot bouge là-dedans. Il ne peut pas sortir. Charlot est sur la chaîne de montage dans *Modern Times*. Il y est comme un condamné à perpétuité. Il subit toutes les vexations possibles. Il devient même un cobaye de la science. Le comique naît justement de cette impossibilité.

La lutte de Charlot est une lutte impossible car il se confronte à des machines de mort : les armes militaires, la chaîne de montage, les prisons. Il faut respecter les cadences, les rythmes, les ordres. Tout est habitude, même la répétition que les *petits hommes* doivent réaliser pour se tenir au pas. Comme des machines, les hommes font et refont les mêmes gestes. Tout est à refaire, comme si jamais rien n'était fait. À faire à nouveau, toujours à faire, jamais fini – l'humanisme de l'*homo faber* n'existe plus, l'homme mécanique de Chaplin fait voir qu'il n'y a plus de mouvement, ni de conséquences des gestes. Dans cette catastrophe de l'humain, Charlot nous invite à rire, seulement pour continuer à vivre en tant qu'humains, selon la célèbre affirmation de Rabelais. Voilà pourquoi il sourit quand il voit le visage terrifié de la jeune fille de *City Lights*. Oui, il rit. Oui, il dit « oui ». Oui à la vie, malgré la vérité que la fille a découverte.

Ce rire ne signifie aucune moquerie, c'est une simple, désespérée, volonté de continuer à vivre, malgré tout. Ce n'est pas une volonté à proprement parler. Comme l'a bien vu Kracauer (Banda, Moure, 2013, p. 111), Charlot est dépourvu de moi : sans psychologie, c'est son corps qui résiste. Quand il répond « oui » à la jeune fille dans *City Lights* il porte ses doigts à la bouche, comme un enfant. C'est en tant qu'enfant que Charlot se tient au monde, c'est un enfant qui ouvre la voie au-delà de l'opposition vie-mort. Le corps du vagabond peut aussi résister à la répétition et au néant par la danse, par son rythme. Un pas de côté, un mouvement déplacé, une pirouette, un coup de pied à un surveillant – des actes non préparés, non voulus – un geste primitif, indifférent (l'inconscient contre toute la structure du monde) – permettent de réaliser, dans le néant, des événements, même minuscules.

Charlot déserte le monde, en y restant, parce qu'il agit sur le temps. Ses maladresses, ses courses improvisées, ses glissades sur les patins sont des fragments de temps qu'il parvient à arracher au temps du Capital et de toute autre forme de commandement. Charlot n'est bon à rien (*The good-for-nothing* est un autre titre sous lequel est connu un de ses films les plus comiques, *His new Profession*, 1914) puisqu'il ne respecte pas vraiment les temps qu'on lui impose, malgré son vouloir, et en invente alors d'autres, sans le vouloir. La première image de *Modern Times* nous montre en gros plan une grande horloge, elle nous porte à penser que les mouvements mécaniques d'*a Farmer Worker* et des gens de sa *race* que l'on verra à l'écran sont totalement soumis et dépendants des tours des aiguilles de cette horloge. En même temps, les mouvements mécaniques de Charlot peuvent *décrocher* à un moment donné des tours de ces aiguilles et ébranler les « temps modernes ». Pourquoi y a-t-il « décrochage » ? Pourquoi se produisent un geste plus rapide, un pas plus lent, un faux mouvement, l'envie d'une cigarette ou d'un sandwich, qui font sauter le temps *capital* hors de ses gonds ? Pourquoi y a-t-il un lent, imperceptible, involontaire mouvement de défection de ce temps ?

C'est une forme de folie qui nous libère ? La drogue ? L'amour ? Chaplin présente différentes voies de l'*abandon*. Ce sont des possibilités inscrites dans un autre temps. Mais il ne dit rien.

Obligé de parler pour être dans les « temps modernes » du cinéma, d'ailleurs, *a Farmer Worker* invente une nouvelle langue sans sens. Rappelons-nous de cette séquence magistrale. Le *petit homme* doit chanter dans le restaurant où il travaille comme serveur, son heure de gloire est enfin arrivée, mais il égare les couplets de la chanson que la gamine lui a écrits par précaution sur les manches de la chemise. Il perd ses moyens, il a oublié tout. Il n'a d'autre choix que de réinventer les paroles du texte original (*Je cherche après Titine*). Il en sort une non-langue, un « *gramelot* » qui mélange des langues, des dialectes et des mots inventés. On a imposé à Charlot de parler, de « dire », d'être dans les « temps modernes », il ne dit pas « non », mais il va émettre des mots qui anéantissent la langue dans sa conception purement véhiculaire. Tralalalà ! Cette destitution de la parole nous renvoie vers une autre dimension temporelle, au-delà de l'histoire présente

faite de domination (et la langue est le « dispositif » principal de cette domination, comme l'avaient compris les amis Dada de Charlot).

La désertion du *little Tramp* des temps des horloges ouvre précisément une temporalité différente pour le « planétariat » : un souffle de vie, une bouffée d'irrégularité, d'autres modes d'existences possibles dans la catastrophe. Quand nous regardons les films de Chaplin nous voyons le désert qu'est devenu notre monde, mais nous voyons aussi des vies qui s'accrochent. La mort n'est pas définitive, le rire ouvre vers un néant plus profond.

Bibliographie

Agee, J., 2010, *Le Vagabond d'un nouveau monde*, traduit de l'américain par P. Soulat, Paris, Capricci.

Banda, D., Moure, J. (éd.), 2013, *Charlot : histoire d'un mythe*, Paris, Flammarion.

Bazin, A., 2000, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma.

Cendrars, B., 2005, *La Naissance de Charlot* [1926], in Id., *Aujourd'hui, Œuvres Complètes*, vol. 11, textes présentés et annotés par C. Leroy, Paris, Denoël.

Chaplin, C., 2022, *Histoire de ma vie. Mémoires* [1964], traduit de l'anglais par J. Rosenthal, Paris, Laffont.

Comolli, J.-L., 2021, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, Paris, Verdier.

Eisenstein, S., 2013, *Charlie Chaplin*, traduit du russe par A. Cabaret, Paris, Circé.

Freud, S., 2010, *Malaise dans la civilisation*, in Id., *Anthropologie de la guerre*, traduction et commentaires de Marc Crépon et Marc de Launay, Paris, La Découverte.

Gehring, W. D., 2014, *Chaplin's War Trilogy. An evolving Lens in Three Dark Comedies, 1918-1947*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company.

Goll, Y., 1968, *La Chaplinade ou Charlot poète* [1920], in Id., *Œuvres*, I, édition établie par C. Goll et F. X. Jaujard, Paris, éditions Émile-Paul, pp. 106-127.

Hirschman, J., 2022, *Planétariat, salut !*, anthologie bilingue français-anglais, traductions en français de G. B. Vachon, A. Bernaut et F. Combes, Paris, Manifeste !

Hobsbawm, E. J., 1999, *L'âge des extrêmes. Histoire du court XXème siècle*, traduit de l'anglais, Bruxelles, Complexe.

Le Blanc, G., 2014, *L'Insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard.

Mathilde Grasset

La danse de Charlot, de la géométrie à la mécanique

ABSTRACT: It has been said a lot that the character of the Tramp was a dancer, but how could we define his choreographic style more precisely? The Tramp is actually torn between two types of dance: classical dance with a geometric character, and contemporary dance that works more with the laws of mechanics (gravity, inertia...). Thus, the Tramp's dancing gesture leads him from academism and a desire for mastery to the elaboration, with a set of physical phenomena, of a more uncontrolled movement.

Keywords : burlesque, danse, mécanique, corps, comique

La seule vraie tradition, c'est de tout recommencer à partir de ses propres ressources.

Carolyn Brown¹.

Charlot danseur, c'est une évidence. D'abord parce qu'il danse en effet, lors de réceptions (*Charlot et le comte*, 1916 ; *Charlot s'évade*, 1917), dans des cabarets (*Une Vie de chien*, 1918 ; *La Ruée vers l'or*, 1925), des magasins (*Les Temps modernes*, 1936), des hôtels (*Charlot fait une cure*, 1917) ou dans ses rêves (*Une Idylle aux champs*, 1919). Quelques notes de musique et le voilà lancé sur la piste de danse, sautillant, le coude haut et le rond de jambe facile. Ensuite, plus généralement, parce que ses gestes qui oublient leur fonction participent à la définition d'un cœur chorégraphique propre au personnage : dansant est Charlot qui s'incarne à travers ses gestes libres et sans passé. Inefficace dans les tâches qui lui sont confiées, ses actions ne valent souvent que pour le plaisir de leur accomplissement et l'enivrement de leur prolongement. Dans *Charlot à la banque* (1915), un balai à la main, il envoie d'une pièce à l'autre sans jamais les ramasser les morceaux de papier qu'il vient de faire tomber d'une corbeille. L'un d'eux reste collé à terre : répétant incessamment le même geste inutile jusqu'à avoir l'idée de se baisser, d'en faire une boule et de s'en débarrasser enfin, Charlot en vient à balayer comme on exécute, le pied en pointe, un *dégagé*. Une fois le papier éjecté, il se retourne d'ailleurs sur un pied et dodeline en s'éloignant avec une grâce égale. Plus tard, balayant le balai, il confirmera qu'épousseter revient moins à enlever la poussière qu'à secouer la main, le poignet et le coude. Cette « fourmi danseuse » (Král, 1986, p. 100) « dit d'abord à travers [s]es soli sa seule “bougeotte” : son élan vital et sa disponibilité à tout ce qui se présente, pour la seule joie d'agir. [Elle] ne s'attache pas plus à ses actes qu'à l'histoire ; agissant davantage par excès

¹ 1968, « Dance Perspective », Numéro spécial consacré à Merce Cunningham, citée dans Louppe, L., 1997, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 44.

d'énergie que par un intérêt précis, [elle] cherche avant tout dans l'action une "dépense" pure » (p. 102). Chaplin est un « poète du geste "décalé" et amplifié » (p. 103), d'un geste qui « tire sa force de sa relative gratuité, de son inachèvement dans l'intention, ou du mystère de son incomplétude » (Dreux, 2007, p. 156).

Les gestes de Charlot qui ignorent autant l'usage habituel des objets que leur propre nécessité, et par lesquels le personnage trouve « son seul mode d'existence » (p. 152), font de lui un danseur au repos ou en action, mais toujours sur le point de céder à sa propension. Les tics de Charlot en sont les symptômes, comme un bouillonnement : ses petits coups de pied lancés en arrière, ses levers d'épaules, le placement de ses doigts, ses pieds de ballerine toujours en *première position*, sa grâce moqueuse et séductrice indiquent à chaque instant que la danse n'est pas loin et qu'elle est sa nature. Mais au-delà de l'importance existentielle de cette joie du geste, Charlot danseur, c'est encore évident pour une question de rythme. Entre les années 1910 et 1920, cinéastes, critiques et théoriciens débattent sur les modalités de représentation de la danse, du « mouvement corporel rythmé » (Guido, 2014, p. 333) au cinéma. « La danse s'impose alors autant comme une facette essentielle d'une nouvelle spectacularisation de la corporalité que comme une forme d'expression emblématique de la maîtrise rythmique du mouvement » (p. 335). D'où vient le rythme des images et des corps filmés ? Pour certains, la danse filmique tient principalement à l'enregistrement des performances des acteurs ; pour d'autres, majoritaires, elle engage l'usage de techniques spécifiquement cinématographiques tels que le montage, les mouvements de caméra ou les variations d'échelles, et appelle l'intervention d'autres éléments comme l'éclairage ou les décors (Guido, 2015, pp. 326-340). Mais par-delà ces oppositions, Chaplin est considéré déjà comme « le sommet abouti de l'expression cinématographique, un rythme corporel qui finit par se confondre avec celui de la représentation filmique » (p. 338). Sa danse à lui est donc cinématographique parce qu'elle ne repose pas seulement sur ses propres performances, mais également sur « le réglage précis des mouvements montrés à l'écran » (ib.) dont Louis Delluc, André Lavinson ou Juan Arroy admirent le caractère chorégraphique. Ce sont donc les déplacements « synchronisé[s] au quart de soupir² » (Nysenholc, 2020, p. 37), les agencements rythmiques et les changements de direction de leur personnage qui font des films de Chaplin, pour la critique des années 1920, de « véritables ballets³ » (Guido, 2014, p. 339). Chaplin aurait donc été l'un des premiers à inventer une danse proprement cinématographique, fondée sur la mobilité de son personnage, forme plastique toujours en cours de modification, ligne souple qui traverse l'image bien au-delà du drame qui se joue autour d'elle. Quoi qu'il fasse, Charlot n'échappe

² L'auteur qualifie ici en particulier les courses-poursuites qui constituent selon lui le climax des ballets mis en scène par Chaplin.

³ Arroy, J., 19 juin 1925, « La Danse photogénique » in *Cinéma magazine*, n°25, cité dans Guido, 2014, p. 339.

pas à la danse – qui lui est de toute façon favorable. Elle lui permet de laisser croire aux autres qu’il est hors d’atteinte. La danse est sa stratégie de défense et le moyen de son insolence ; puisque de toute façon, il organise un ballet, autant s’y donner à fond : au moment où s’engage une bagarre dans les bureaux d’un grand magasin, Charlot envoyé à terre riposte par un entrechat, puis des petits pas en arrière montés sur demi-pointes, bras levés (*Charlot chef de rayon*, 1916). Ces moments de pieds-de-nez ouvertement dansés sont les manifestations les plus explicites de ce qui qualifie par ailleurs tous les gestes et les mouvements du personnage.

On croit avoir tout dit et éclairé le mystère de ses gestes quand on a fait de Charlot un danseur. Voyez comme il se trémousse : ce Charlot, vraiment, quelle ballerine ! Voilà la réponse qui arrive comme une pirouette, au détour d’une phrase ; voilà le point final et les têtes qui opinent. On a alors pourtant dit peu de choses. Charlot danseur, mais encore ? Pour que s’approfondisse la compréhension du personnage, il faut aller plus avant : quand Charlot danse-t-il ? Quel type de danse préfère-t-il ? A-t-il un style chorégraphique propre ? Qu’énoncent ses chorégraphies ? Charlot est avant tout le point précis où coexistent les contraires. Sa veste est trop petite, son pantalon trop grand ; c’est un vagabond qui a la dignité d’un dandy ; un personnage qui pour Král « développe [...] son action, d’un rebondissement à l’autre, en véritables cascades de métaphores » (Král, 1986, p. 108) par lesquelles les choses glissent vers ce qu’elles ne sont pas, du chapeau au gâteau et de la chaussure au steak ; ou qui pour Deleuze illustre la « petite forme » de son image-action : « une très petite différence dans l’action, ou entre deux actions, qui va faire valoir une distance infinie entre deux situations, et qui n’existe que pour faire valoir cette distance » (Deleuze, 1983, p. 231). De la tête aux pieds, de son apparence à sa force comique en passant par son caractère, tout chez lui est fondé sur l’antinomie. « [C]e personnage [...] me semble à saisir en termes de duplicité. Celle-ci lui est même si fondamentale qu’il est littéralement impossible, parlant de lui, de ne pas accumuler des oppositions » (Král, 1986, p. 125). Il serait donc étonnant que la dimension chorégraphique des gestes de Charlot ne soit pas elle-même équivoque, au-delà même du fait que la danse semble signaler chez lui un dédoublement de personnalité (Godin, 2016), et que « plusieurs films de Chaplin transforment cette question lancinante de l’identité en une formule rythmique : je suis alternativement, au gré d’une fantaisie dont je ne suis pas le maître, vagabond et millionnaire⁴ ». Si le personnage se qualifie par une accumulation d’oppositions, la nature du lien de Charlot à la danse mérite elle-même d’être interrogée : la danse ne doit pas être qu’une dérobaie, une simple stratégie pour ouvrir la brèche qui rendra la fuite possible.

⁴ Chion, M., 1989, *Les Lumières de la ville, Charles Chaplin. Étude critique*, Paris, Nathan, cité dans GODIN, 2016.

En réalité, Charlot amène de la contradiction au cœur même du geste dansé⁵. Il semble travaillé au corps par deux genres de danse, ou selon l'expression de Noé Soulier, danseur et chorégraphe, deux « paradigmes d'appréhension » (Soulier, 2016, p. 12) du mouvement : celui de la danse classique, académique, qui pour le personnage fait figure de « danse rêvée, ou danse de rêve » (Gauville, 2012, p. 222) ; et celui de la danse contemporaine qui finit toujours, malgré tous ses efforts, par le rattraper. Deux paradigmes d'appréhension du mouvement, c'est-à-dire deux « modes de définition et de monstration du mouvement » (Soulier, 2016, p. 11), deux manières « d'orienter et de transformer l'expérience du mouvement », deux manières « d'y prêter attention » (ib.) tant pour le danseur que pour le spectateur. Appréhender le mouvement selon la perspective de la danse classique ou de la danse contemporaine, cela revient à ne pas prendre en compte les mêmes paramètres, à ne pas prendre conscience des mêmes modes d'appariement du corps à son environnement ; « surtout, cela permet d'être actif et même créatif dans sa manière de ressentir le mouvement en choisissant de l'observer sous tel ou tel angle » (p. 60) : dans la fameuse « danse des petits pains » de *La Ruée vers l'or*, à quel monde rêvé Charlot donne-t-il une forme ? Quel est le corps utopique qui s'invente ? Dans la séquence du patinage des *Temps modernes*, qu'est-ce qui compte le plus : le parcours harmonieux de l'espace, l'aisance et la grâce du geste, ou la chute toujours déjouée que le spectateur pense imminente ? L'alignement maîtrisé ou la soumission confuse aux lois de la physique ? Un peu des deux, sans doute, mais on comprend déjà que la description des gestes dansés de Charlot doit être précisée, tant se joue à leur endroit, dans leur immédiateté, le rapport au monde propre au personnage, ses aspirations et ses échecs, sa condition burlesque et tout ce à quoi elle nous engage à nous rendre attentifs.

1. Une danse de rêve

Noé Soulier le précise, la plupart des mouvements pourraient être appréhendés selon différents paradigmes d'appréhension⁶ ; mais définis d'abord comme des « focales d'attention » (p. 52), ils ne permettent pas d'observer les mêmes choses. Tout l'enjeu devient dès lors d'élire le paradigme le plus fertile, celui à travers lequel l'expérience du mouvement devient « plus riche ou plus intrigante » (p. 61),

⁵ Le geste « dansé » se distingue selon nous du geste « dansant » dans la mesure où il émerge d'une volonté consciente et explicite du personnage de danser. Un glissement s'opère néanmoins de l'un à l'autre, tant l'épanouissement du geste dansé finit souvent par échapper au personnage. Entre le geste dansé et le geste dansant que seul le spectateur perçoit, les frontières ici se brouillent. L'enjeu de notre étude est moins d'examiner les usages délibérés de la danse que de déterminer les différents types d'attention au mouvement que les gestes de Charlot nous engageant à adopter. Les gestes en question seront donc tantôt dansés, tantôt dansants.

⁶ « La plupart du temps, les séquences de mouvements combinent plusieurs modes de définition successivement ou simultanément. On peut alors repérer des entre-deux et des polarités, observer les modes de définition dominants et périphériques » (Soulier, 2016, p. 53).

sa perception se renouvelle et se précise. Or, c'est bien le paradigme d'appréhension de la danse classique qui semble s'imposer à l'évocation du personnage de Charlot. De façon générale, celui-là se définit par la « structuration géométrique » du mouvement : « [la géométrie] est utilisée pour définir le parcours des danseurs sur la scène, leur position et les relations spatiales qui les unissent. Elle permet aussi de déterminer les formes que créent les différents segments du corps et les trajectoires qu'ils décrivent dans l'espace » (p. 16). De là s'ensuit l'importance des notions d'*alignement* et d'*étirement* : le « centre du corps est le point d'où se propagent ces différentes lignes dans l'espace » (p. 38). À plusieurs égards, ce sont donc plus précisément la géométrie et le contrôle spatial qu'elle permet qui définissent dans un premier temps la danse de Charlot.

Il est d'abord saisissant de voir à quel point, lorsqu'il est endormi, Charlot rêve explicitement de danse classique. Dans la « danse des petits pains », les figures « sont empruntées au vocabulaire académique, depuis les grands battements jusqu'aux sissonnes en passant par les ronds de jambe » (Gauville, 2012, p. 222). Avant cela, dans *L'Idylle aux champs*, Charlot, assommé, rêve d'un ballet dansé avec quatre nymphes vêtues de robes blanches et vaporeuses. Là encore, les figures sont bien connues, de la succession des différentes positions classiques des bras et des pieds au *grand jeté*. Dans d'autres films, et alors qu'il est bien éveillé, la danse classique donne forme au monde tel que Charlot le souhaiterait, comme si elle autorisait la suspension soudaine mais indiscutable du chaos, du conflit et de l'inégalité. Petr Král a insisté sur la manière dont Charlot, par les innombrables mésusages d'objets dont il se rend coupable, imprime sur le monde son imagination souveraine⁷. La danse classique serait pour le personnage, si l'on veut, *le mésusage de son corps* ou une nouvelle manière, idyllique, de le mouvoir parmi les autres : au lieu de se battre, danser quelques pas, sautiller sur place, agiter les cils (*Charlot fait une cure*, *Charlot chef de rayon*) ; patiner, bras-dessus bras-dessous et oubliant ses rivaux, avec la jeune fille qu'il aime bien (*Charlot patine*, 1916) ; les yeux bandés – puisqu'ils ne s'agit pas là d'y voir clair mais de s'abandonner à ses désirs – patiner encore sur un pied, les bras ouverts et la pointe tendue presque au-dessus du vide (*Les Temps modernes*). Quoi qu'il en soit, éveillé, endormi ou assommé, Charlot conçoit la danse classique comme un état désirable du corps et le signe de relations harmonieuses avec son environnement.

Mais remarquons ici que rêver de danse classique revient avant tout à rêver de légèreté. L'une et l'autre vont toujours de pair : pour Adolphe Nysenholc, la « plastique dans le temps » que Chaplin a inventée

⁷ « Même identique, à l'instar de Charlot lui-même, l'objet ne vaut encore que par les métamorphoses qu'on lui fait accomplir. Pendant le célèbre repas dont elle est le plat de résistance, la chaussure de *The Gold Rush* change d'identité aussi facilement que, par ailleurs, le personnage du comique : elle est découpée comme un canard, ses clous sont dégustés comme des arêtes de poisson, son lacet, soigneusement enroulé autour d'une fourchette, sera mangé comme un spaghetti. [...] Pendant des séquences entières, [...] Chaplin développe de la sorte son action, d'un rebondissement à l'autre, en véritables cascades de métaphores et d'"aiguillages" de sens où les choses, littéralement, se métamorphosent à l'infini – n'importe laquelle d'entre elles pouvant à la rigueur devenir n'importe quelle autre » (Král, 1986, p. 108).

doit pour beaucoup à « la danse qui fait que rien ne pèse tout comme dans un rêve » (Nysenholc, 2020, p. 39). À ce titre, il devient évident pour l'auteur « que son modèle de danse est celui de son époque, avec la ballerine en tutu, dont il fait lui-même plus d'une fois la parodie. [...] la danse de Charlot lutte contre la gravité de ses godillots » (ib.). Le patinage des *Temps modernes* laisse entrevoir la possibilité d'un parcours fluide de l'espace et d'un mouvement libéré de toute entrave. Dans *La Ruée vers l'or*, c'est ce même défi à la loi de la gravité que retient Hervé Gauville : « l'effet de légèreté est particulièrement sensible dans le rythme impulsé par le personnage du prospecteur solitaire interprété par Chaplin. Le pantin fourchette-pain est soulevé du plateau de la table avec une aisance et une grâce que lui envierait n'importe quelle ballerine » (Gauville, 2012, p. 222). Dans *Une Idylle aux champs*, Charlot se redresse avant d'entamer son ballet en battant des bras comme un oiseau. Le fait est plus clair encore si l'on pense au film *Le Kid* (1921) : le sommeil y ouvre un espace au sein duquel chaque mouvement est frappé d'une grâce inédite et d'une capacité nouvelle à s'affranchir de l'attraction terrestre. Une fois ses ailes d'ange achetées, Charlot s'envole, son *kid* à ses côtés, et regagne depuis l'arrière-fond le premier plan de l'image. Dernier exemple, celui du film *Le Cirque* (1928), où Charlot rêve à nouveau d'une légèreté surnaturelle : contraint par le patron du cirque à remplacer le funambule, il met en place une ruse avec l'aide du régisseur. La corde qu'il attache à son pantalon et que retient son acolyte, plus encore que de le sécuriser, confère à tous ses gestes une aisance remarquable : à peine a-t-il saisi le câble qui doit lui permettre d'atteindre laborieusement son perchoir, Charlot s'élanche dans les airs, corps à l'horizontal et fesses tirées vers le haut. La suite de son numéro, qui figure parmi les séquences les plus drôles de la filmographie de Chaplin, joue avec ce même principe : la suspension – toute illusoire soit-elle – de la pesanteur.

Que Charlot rêve de légèreté jusqu'à l'envol, c'est-à-dire d'une liberté maximale de mouvements, rapproche d'emblée ses gestes du paradigme classique selon lequel « le rapport à la gravité et à l'inertie seront traités comme des “variations accidentelles et futiles”⁸ ». Mais ce n'est pas tout. Au-delà de ces clins d'œil explicites à la grâce des ballerines classiques, Charlot s'efforce plus généralement de s'imposer comme un centre géométrique autour duquel s'agenceraient tous les corps environnants. « Chaplin s'inscrit dans un espace-temps circulaire, qui a donc un centre spatial occupé par lui et un cycle temporel rythmé par lui. Charlot occupe le terrain, impose sa gestion rondement menée de l'espace et du temps, conçus en forme de cercle, de sphère » (Revault D'Allonnes, 1997, p. 44). Charlot ainsi défini rayonne et organise la course, comme au cœur d'un manège, de tout ce qui semble voué à tourner autour de lui. S'il tombe au milieu de la piste, comme dans *Charlot patine*, c'est en entraînant ses voisins et sous le regard d'un groupe organisé en demi-cercle autour de lui. Mais ne nous y trompons pas : son rêve de danse

⁸ Jakobson, R., 1976, *Six leçons sur le son et le sens*, notes des cours donnés à l'École libre des hautes études de New York en 1942, Paris, Éditions de Minuit, p. 95, cité dans SOULIER, 2016, p. 21.

classique n'indique en rien un penchant pour tous les types d'alignements ; Charlot, pour se satisfaire, doit être le seul organisateur. Au début de *Charlot soldat* (1918), sous le regard de son commandant, il échoue à rester dans le rang et à régler ses gestes sur ceux des autres. Ce qu'il réussit avec brio dans d'autres contextes – pivoter sur un seul pied – se révèle ici impossible à réaliser. Son bataillon part sans lui, ses pieds refusent de rester parallèles et forment obstinément l'angle à quarante-cinq degrés qu'on leur connaît : géométrie, oui, mais à condition d'en dessiner soi-même les formes.

Charlot occupe par ailleurs le centre de l'image et compte bien y rester : pour Francis Bordat, cela prend la forme d'une résistance centripète caractéristique du personnage. Le gag prend, là encore, une forme circulaire : il « est une boucle, une façon d'avoir circulé un moment en rond dans l'image » (Bordat, 1998, p. 128). Charlot est donc au centre d'un cercle organisé par lui et contenu dans le cadre ; mais il ne s'agit pas là seulement d'une question de composition de l'image. Son corps *au* centre est également *un* centre à partir duquel, pour assurer sa position, s'élabore une série de droites à la manière d'un danseur classique : « dans la danse classique, les membres du corps ne sont pas appréhendés comme des segments géométriques finis mais comme le commencement de lignes qui se prolongent à l'infini » (Soulier, 2016, p. 38). Dans le burlesque où tout se voit, de tels vecteurs sont rendus matériels : les innombrables objets trop longs qui « dépassent » du corps de Charlot sont une autre manière de faire de lui l'endroit où se pose la pointe du compas. Il y a d'abord sa canne, extension de son bras qui régule en permanence la trajectoire des corps qui l'environnent, les repousse ou les attire ; il y a aussi l'haltère (*Charlot boxeur*, 1915), la fourche (*Le Vagabond*, 1915), le pilier antique (*Le Machiniste*, 1916) ou le balai (*Charlot à la banque*). Au-delà d'assommer ses adversaires et de détruire les décors, à travers eux le corps de Charlot s'étire dans l'espace, en devient le roi – sinon le seul habitant.

C'est à cela que Charlot rêve avec la danse classique : à une circulation régulée des corps, à un agencement rectiligne qu'il ordonne, à une entente harmonieuse et policée des différents éléments qui l'environnent. Son corps seul en porte le stigmate : si pour Hervé Gauville, sa « colonne verticale [...] fait office de tige autour de laquelle pivotent les membres en fonction du rythme » (Gauville, 2012, p. 223), Michel Chion considère pour sa part que « Chaplin réalise ce miracle [...] d'une unité immédiate, totale, sans coupure, entre la tête et les jambes⁹ [...] ». Le corps de Charlot est ainsi lui-même un axe unifié, érigé comme un centre solide et stable. Finalement, il semble guidé, à la manière d'un danseur classique, « selon des coordonnées géométriques » (Soulier, 2016, p. 27). Les trajectoires angulaires qu'il effectue dans *Charlot à la banque* sont à ce titre exemplaires. Prenons l'ouverture du film : la trajectoire qui le conduit des abords du bâtiment à son coffre-fort est faite d'un ensemble de lignes perpendiculaires que Charlot, robotique,

⁹ Chion, M., 1989, *Les Lumières de la ville, Charles Chaplin. Étude critique*, Paris, Nathan, p. 96 cité par Mongin, 2022, p. 55.

dessine scrupuleusement. Son buste et ses pieds pivotent sèchement, arrivés au terme d'une droite et à l'orée d'une autre, partant toujours vers la droite du cadre comme si rien ne pouvait contrarier son avancée irrémédiable vers son objectif. Pas question de contourner quoi que ce soit : le caillou invisible qui risque, lors du premier plan du film, de le faire dévier est éjecté du chemin ; l'un de ses collègues est « déplacé » pour lui permettre de rester sur le fil imaginaire qui trace sa route rectiligne. En outre, Charlot semble toujours conscient de ce qui se trouve derrière lui, comme si la représentation de son environnement en termes géométriques allait jusqu'à intégrer ce qu'il ne pouvait pas voir. Évaluant les distances qui le séparent des autres corps aussi bien sur les côtés que dans son dos, Charlot distribue les coups de pied en arrière sans même se retourner. D'ailleurs, le devant est tout comme le derrière et vice-versa : dans *Charlot policeman* (1917), effectuant une ronde dans un quartier mouvementé, le personnage, en un clin d'œil, fait demi-tour sur un seul pied. Ces deux gestes par lesquels Charlot est souvent identifié – coup de pied en arrière et demi-tour sur une seule jambe – rendent équivalentes des directions opposées et accentuent le caractère orthogonal de l'espace qu'il parcourt.

2. La redécouverte des lois de la mécanique

L'influence du classique sur la danse de Charlot ne fait ainsi aucun doute, qu'elle prenne la forme d'un rêve de légèreté ou d'un rapport géométrique à son environnement. Néanmoins, elle est loin de venir qualifier l'ensemble des gestes dansants du personnage. Que Chaplin vienne du music-hall et que sa gestuelle soit toute empreinte de ses talents de mime ne doit pas faire oublier qu'à l'époque où il développe son personnage de vagabond, danseurs et chorégraphes s'interrogent activement sur la nature du mouvement chorégraphique et posent les jalons d'une danse nouvelle : la danse moderne. Les uns et les autres, chacun différemment, se détournent du geste académique ou codifié pour explorer, théoriser, inventer de nouvelles façons de se mouvoir¹⁰. Les critiques des années 1910-1920 ne s'y sont pas trompés, comparant Charlot à Loïe Fuller ou Isadora Duncan, pionnières de la *modern dance* (Guido, 2014, p. 338). Qu'ont en commun ces « nouveaux états de corps [qui] se multiplient alors » (Loupe, 1997, p. 46), et qui concernent aussi bien la danse que le cinéma ? Laurence Loupe propose d'identifier ce qu'elle nomme des « valeurs » communes à toutes les conceptions du geste libre qui ont traversé, depuis la fin du XIX^e siècle, l'histoire de la danse. Parmi elles, « l'importance de la gravité comme ressort du mouvement (qu'il s'agisse de jouer avec elle ou de s'y abandonner) » (p. 37). C'est précisément ce rôle du

¹⁰ Voir à ce sujet Cappelle, L., (dir.), 2020, *Nouvelle histoire de la danse en Occident, de la préhistoire à nos jours*, Paris, Seuil.

poids qui, pour Noé Soulier, distingue le paradigme de la danse contemporaine¹¹ : « avec la définition géométrique, le corps devient un volume mobile qui crée des lignes, des formes et des vecteurs. Avec la définition mécanique, le corps est encore un volume, mais il possède une masse et il est soumis à des forces : la gravité, l'inertie et la force musculaire » (Soulier, 2016, p. 68).

Un tout autre répertoire de gestes et des liaisons d'une nature nouvelle se distinguent alors chez Chaplin. L'harmonie du geste que son personnage espérait atteindre est ainsi contrariée au profit de l'« incomparable élégance d'un équilibre en constant péril » (Gauville, 2012, p. 226). La loi de la pesanteur s'impose avec d'autant plus de force que Charlot rêve de s'en affranchir ou, *a minima*, d'en avoir la maîtrise. Petr Král y voit le signe d'un échec de la danse, sans identifier qu'il s'agit peut-être de celui d'un *certain type de danse* et du triomphe d'un autre : « quoi qu'il fasse, les “dances” de Charlot ne nous font pas oublier la lutte dont elles sont l'ultime prolongement, restant fatalement marquées par cela même à quoi elles s'opposent : la cruauté du monde, la matière des choses et leur poids. Comme Lloyd, Chaplin n'est qu'un aérien constamment menacé par la chute – son patinage dansé se déroule au bord du vide » (Král, 1986, p. 121). Dans *Charlot et le comte* comme dans *Charlot patine*, le personnage lutte contre son déséquilibre en répétant frénétiquement le même mouvement de jambe. Son corps, dangereusement penché en arrière, accomplit le prodige de ne pas tomber tout de suite : sa virtuosité n'est ni dans sa souplesse, ni dans sa grâce, mais dans la résistance active qu'il mène contre la gravité. Au début de *L'Émigrant* (1917), sur un bateau et dans un cadre qui tanguent, il cherche, la jambe en l'air, son équilibre sur un pied. La posture est assez semblable à celle d'une figure académique, mais les petits soubresauts de son corps trahissent la nature véritable de son geste : c'est avec son propre poids qu'il travaille, avec des ressources qui lui sont propres qu'il tente de se maintenir debout et fait éclore, ici sans le vouloir, un geste dansant.

De la lourdeur plutôt que de la légèreté, mais aussi des lignes droites rompues : dans *Charlot et le comte*, alors qu'il tente de danser avec distinction, Charlot se déhanche comme malgré lui et ne parvient décidément pas à réaligner son corps ; de la même manière, les mouvements coordonnés du ballet qui se joue dans le bureau de recrutement d'*Une vie de chien* le laissent en marge. Sa place lui est systématiquement prise, sur le banc d'abord d'où il est éjecté, puis au guichet devant lequel les autres sont toujours plus rapides à arriver. L'ensemble de la scène donne lieu à une rythmique parfaite, mais elle sonne aussi l'échec de l'agencement régulé et égalitaire des corps auquel Charlot aspirait. Le premier arrivé est le dernier servi, et la géométrie qui devait organiser son rapport aux autres fait un violent tête-à-queue. Par ailleurs,

¹¹ Nous ne ferons ici pas de distinction particulière entre la danse dite moderne et la danse contemporaine, à l'instar de Laurence Louppe dans son ouvrage (« pour moi, il n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début de ce siècle : mieux, à travers toutes les écoles, je retrouve, peut-être pas les mêmes partis pris esthétiques [...] mais les mêmes “valeurs” [...] », p. 36). Nous ne nous concentrons ainsi que sur ce qui constitue le « paradigme d'appréhension du mouvement » propre à la danse qui s'invente à partir de la fin du XIX^e siècle, sous l'impulsion de Loïe Fuller et d'Isadora Duncan.

les nombreuses séquences de course-poursuite de Charlot peuvent être conçues comme des chorégraphies fondées sur l'esquive et les mouvements de répulsion dont le propre est, là encore, de contrarier les lignes droites. Dans *Charlot s'évade*, chaque policier croisé dévie la trajectoire du personnage, lui impose le demi-tour et la rupture de rythme. L'espace domestique se jonche ainsi de murs mobiles, d'obstacles à contourner, de pôles magnétiques contraires qui engagent, même si Charlot excelle dans ce jeu du chat et de la souris, autant de déséquilibres et de transferts de poids.

La mécanique remplace la géométrie ; le corps se dote d'un poids et définit ainsi son propre style chorégraphique. Le geste dansant de Charlot vient reproduire un même parcours qui le conduit de l'académisme et d'une volonté de contrôle à la négociation du mouvement avec un ensemble de phénomènes physiques. Attiré par le centre de la Terre, intégrant le déséquilibre et la chute à son répertoire gestuel, Charlot résiste également à d'autres types de forces. Il est parfois cloué au sol, empêché dans ses mouvements : dans *Une vie de chien*, sur le *dancing* avec Edna Purviance, il est arrêté par un *chewing-gum* qui rend ses gestes laborieux et terrestres. Aux pas sautillants qu'il exécutait s'ajoute l'impératif reconduit d'extraire son pied du sol. Dans *Charlot s'évade*, il se marche lui-même sur la chaussure et s'immobilise, le temps de libérer sa jambe droite en la tirant avec effort. Ici, Charlot est retenu contre son gré ; ailleurs, il est expulsé, entraîné là où il ne veut pas. Dans tous les cas, le corps est travaillé par des forces en lutte. Son énergie centripète, celle qu'il convoque pour rester au centre du cadre, est ainsi constamment menacée par une « pression centrifuge¹² » : des dynamiques contraires s'opposent et contraignent le corps du personnage à intégrer des figures nouvelles. Dans *Charlot à la plage* (1915), chapeaux attachés à une ficelle pour éviter qu'ils s'envolent, Charlot et un inconnu s'emmêlent. Les couvre-chefs sont emportés dans les airs, les fils se nouent et les deux hommes n'arrivent plus à se séparer. Un drôle de duo s'élabore alors dans la profondeur du champ, comme engagé dans un mouvement de balancier : l'inconnu tente de s'éloigner mais tire Charlot qui tombe et le déséquilibre ; en réponse, celui-ci se redresse, se rapproche de la caméra et entraîne dans la direction opposée le second homme, qui tombe à nouveau, et ainsi de suite. Dans *La Ruée vers l'or*, valsant cette fois-ci avec Georgia Hale, le personnage ceinture son pantalon, sans le savoir, avec la laisse d'un chien. Ce dernier, poursuivant un chat en hors champ, le conduit violemment au sol, en-dehors de la piste de danse. Dans *Les Lumières de la ville*, alors qu'il essaie de consoler un suicidaire, Charlot est entraîné dans l'eau par une corde qui vient malencontreusement l'enserrer. D'une manière ou d'une autre, le personnage est contraint de faire l'expérience de la résistance des choses. Pour rester là où il veut, ou tout juste debout, il doit savoir faire contrepoids, contracter le muscle pour opposer à son environnement une force au moins équivalente.

¹² Voir à ce sujet les travaux de Francis Bordat ; par exemple, Bordat, F., 1997, « Réflexion sur le gag », dans *Le genre comique*, Montpellier, Université Paul Valéry (Montpellier III), Centre d'étude du XX^e siècle.

Masse parmi les masses, le danseur travaille ici avec son poids « comme on travaille une matière vivante et productive » (Louppe, 1997, p. 97).

Finalement, Charlot se distingue par sa sensibilité au principe d'inertie : un rien lui suffit pour initier un mouvement à l'ampleur décuplée, et que l'on imagine sans fin. Pour André Bazin, la mécanique le guette dès que son geste s'inscrit dans une forme de durée ; très vite, Charlot se laisse emporter par son propre mouvement : « sa liberté à l'égard des choses et des événements ne peut se projeter dans la durée que sous une forme mécanique, comme une force d'inertie qui continue sur une lancée initiale » (Bazin, 1985, p. 19). De là, sans doute, sa capacité à devenir lui-même un mécanisme à la cadence millimétrée, « un corps qui à la fois se confronte et s'ajuste à la mécanique et à ses lois » (Moure, 2022, p. 29). Nul besoin cependant d'aller jusqu'à devenir un pantin mécanisé pour que ses gestes s'enivrent d'eux-mêmes, se prolongent et s'épanouissent, entraînés par la masse de son corps. Dans *Charlot fait une cure*, les portes tournantes d'un hall d'entrée font pour lui figure de tremplin. Ne se limitant jamais à n'en faire qu'un seul tour, Charlot est alors comme dans un tambour : une fois sorti, emporté par le mouvement de leur rotation, il tournoie sur lui-même, buste en avant, à travers le hall de l'hôtel, l'escalier central, le couloir et sa chambre. Si Charlot est danseur, c'est alors surtout en tant que poète de la pesanteur et des jeux multiples qu'elle autorise.

3. Keaton seul en piste ?

Les théoriciens des années 1910-1920, on l'a dit, ont fait de Chaplin le danseur de cinéma par excellence. Aujourd'hui pourtant, le danseur burlesque, celui dont on loue la grâce chorégraphique, n'est plus Chaplin mais Keaton. Vincent Amiel évoque à son sujet une « accordance du rythme [...] essentielle, en ce qu'elle ouvre l'horizon du monde à l'individu sans qu'il soit besoin d'avoir recours à la conscience » (Amiel, 1998, p. 18). En adaptant sa propre cadence à celle des différents éléments de son environnement, ses courses à d'autres courses, « ses mouvements aux mouvements de l'autre », Keaton élabore des « trajectoires [qui] deviennent ballets, chorégraphies duelles », et « qui reposent sur la mesure et l'acceptation de l'autre » (ib.). Keaton danse avec les autobus et les locomotives, avec les corps dont il croise la route et dont il emboîte le pas, si bien que « la vitesse qui entraîne les corps est elle-même relation, accrochage au monde » (ib.). S'énonce bien plus qu'une gestuelle singulière ; c'est le noyau du personnage que l'on atteint ainsi : Malec, en-deçà de tout projet et de toute volonté consciente, sans « aucune posture “romanesque” » (p. 23), est celui qui danse avec le monde. Ce rôle inédit du corps et de son mouvement qui prend en charge les émotions du personnage va jusqu'à distinguer Keaton de ses contemporains : « entre le chaos ravageur et immature du slapstick des années 1910, et les manières

théâtrales d'un Charlot, il y a une voie étroite pour la silhouette précise, élégante et aérienne de Buster Keaton, et pour qu'apparaisse avec elle ce qui est sans doute le premier projet de faire un cinéma du corps [...] ; comme cinéaste, il a inauguré la vision et l'art d'un cinéma *pour le corps et selon les puissances du corps* » (Bouvier, 2008, pp. 4-5). Face à lui, le personnage de Chaplin s'est progressivement doté d'une morale, d'une psychologie, et finalement d'une « existence au-delà du geste » (Amiel, 1998, p. 34). Charlot est le sauveur, le défenseur des opprimés : « quel que soit le piteux état dans lequel il se trouve, [il] fait preuve d'une volonté salvatrice et d'un comportement héroïque dès qu'il est mis au contact d'une victime, ou victime lui-même d'une situation délicate » (Mongin, 2002, p. 50).

Keaton du côté du corps et de la danse, Chaplin de celui, exclusif, de la psychologie et des sentiments qui « portent un nom » (Amiel, 1998, p. 34) ? N'allons pas si vite, et tentons pour finir de mieux circonscrire l'endroit de leur opposition. Repartons de la danse keatonienne. Vincent Amiel évoque « la vitesse qui entraîne les corps » (p. 18), dit de Keaton qu'il est « happé par l'extériorité » (p. 19), « porté par le flot des voyageurs » (ib.), « soulevé de terre » (p. 24) par le mouvement d'une locomotive, parle enfin d'un « "laisser aller", un "lâcher de corps" », de ces « corps transportés, dont seuls le poids, le déséquilibre et l'élan, la pente ou le vent peuvent expliquer la mobilité » (ib.). En d'autres termes, le répertoire gestuel de Keaton s'élabore avec les lois de la mécanique. Sa divergence avec Chaplin ne se joue donc pas là, tant on a vu que Charlot lui aussi se soumettait sans cesse à l'action des forces contraires, attirantes ou répulsives, de son environnement. Mais à la différence de Keaton, un désir conscient chez Chaplin trouve à se formuler par la danse, celui de permettre « à chacun de retrouver sa place respective » (Mongin, 2002, p. 52). Le propre du style chorégraphique de Charlot est ainsi d'osciller entre deux types de danse aux ressources contradictoires : l'un serait la formulation d'un projet social ; l'autre, plus impensé, arrimerait le corps à son environnement physique. D'un paradigme de perception du mouvement à l'autre, les imaginaires se heurtent et s'ajustent. Même s'il finit toujours par s'y soumettre, et parfois même par en jouir, Charlot est délibérément réfractaire à l'autorité des lois de la physique : son aspiration est ailleurs, dans la légèreté, l'agencement parfait des corps et la mise en ordre du chaos. Le poids chez lui n'est pas acquis et nécessite un sempiternel réapprentissage, si ce n'est une résignation. L'existence de Charlot n'a donc pas lieu « au-delà du geste », mais dans un geste multiple. Les sentiments qui le portent, « révolte, tendresse, compassion » (Amiel, 1998, p. 34) n'ont pas que des noms : des demi-pointes et des ronds de jambe les formulent corporellement. En définitive, l'utopie de Charlot prend la forme d'une chorégraphie géométrique, mais ce rêve de maîtrise est mis à mal par les lois de la physique qui prolongent autrement la danse. Tout son personnage est là. La dimension mélodramatique des films de Chaplin ne doit donc pas faire oublier qu'il est, tout comme Keaton, décidément un danseur. L'un et l'autre à cet endroit se rejoignent. Leur opposition se situe ailleurs, au niveau plus précis de l'un des deux versants du geste

chorégraphique chaplinien. Là où l'un confère aux seuls abandons musculaires et accordances rythmiques une résonance existentielle, l'autre lutte, s'acharne et gesticule pour leur opposer, avec ses pieds, l'insolence d'un angle droit.

Bibliographie

Amiel, V., 1998, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses Universitaires de France.

Bazin, A., 1985, *Charlie Chaplin*, Paris, Ramsay.

Bordat, F., 1998, *Chaplin cinéaste*, Paris, Éditions du Cerf.

Bouvier, M., 2008, « Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », in « Vertigo », n°33, p. 4-11.

Deleuze, G., 1983, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Dreux, E., 2007, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan.

Gauville, H., 2012, « La danse des petits pains », in Bouquet, S. (dir.), *Danse / Cinéma*, Pantin, Capricci / Centre national de la danse, pp. 221-229.

Guido, L., 2014, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme.

Král, P., 1986, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Stock.

Loupe, L., 1997, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse.

Mongin, O., 2002, *Éclats de rire : variations sur le corps comique*, Paris, Seuil.

Moure, J., 2022, « Charlot, la mécanique et ses lois », in Lebossé, C., Moure, J. (dir.), *Modernités de Charlie Chaplin : un cinéaste dans l'œil des avant-gardes*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, pp. 29-45 (éd. Ebook).

Nysenholc, A., 2020, *Charlie Chaplin : le rêve*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur.

Revault d'Allonnes, F., 1997, « “Prémodernité” du burlesque », in « CinémAction », n°82, « Le comique à l'écran », pp. 39-50.

Soulier, N., 2016, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

Alain Brossat

Le coup de la « petite moustache rognée »

ABSTRACT: If Charlie is not only a myth but a *living myth*, then we have to reckon that, as such, he still overhangs and haunts us to such an extent that we repeatedly fail in making of him just an object of research, inert, available, docile. Even his short cut moustache is still alive, as an emblem of what Adorno calls *damaged life*. As a *tramp* (indefinite, undefined) rather than *the tramp* (a symbol or an allegory), Charlie has become the quintessential underdog, the plebs of the world, relentlessly ill-treated but obstinately resilient. He saves us from resignation, submissiveness and despair.

Keywords : myth, moustache, tramp, underdog, plebs, dignity, universality.

*One of the minor annoyances of modern times is
a revolution.*

Charlie Chaplin, *Un roi à New York*.

À la mémoire de ma mère

1. L'un des termes qui revient le plus couramment sous la plume des critiques, à propos de Charlot, est *mythe* (concernant Chaplin, ce serait plutôt *génie*). Charlot comme mythe, donc, dont rien ne pourrait nous porter à supposer qu'il s'agisse d'un mythe mort, comme ceux qui peuplent l'histoire de France qu'on enseigne aux enfants – près d'un siècle après l'apparition sur les écrans du dernier Charlot, le mythe ne semble rien avoir perdu de sa puissance – et pas seulement parce que les petits et les grands (les seconds davantage que les premiers, peut-être aujourd'hui) continuent de prendre plaisir à accompagner le *Tramp* dans toutes ses aventures, mésaventures et pérégrinations. Ce qui fait qu'un mythe est vivant plutôt que mort, c'est sa puissance, laquelle se vérifie à sa capacité de rassembler de la communauté – communauté imaginaire, communauté de pensée, communauté esthétique, avec toutes les proliférations discursives et les formes de rassemblement qui s'y rattachent.

Le mythe de Charlot est vivant, puisque ses puissances multiples et hétérogènes continuent de nous affecter, de nous déplacer. Le mythe est vivant, puisqu'il continue à nous envelopper et à nous tenir compagnie dans nos expériences et nos gestes les plus familiers. On pourrait dire qu'il le sera tant qu'il y aura des parias, des exclus, des humiliés et des vagabonds – autant dire qu'il est promis à l'éternité. Mais

on dirait qu'il continue de faire époque en un sens plus spécifique, plus sagittal : c'est que notre époque se distingue, (dans notre Nord global tout particulièrement), comme fabrique de parias et d'indésirables. Comme *topos* de l'inhospitalité. Or, Charlot, c'est le personnage qui met l'hospitalité à l'épreuve et qui dévoile ce qui en est l'opposé – le rejet, la discrimination, l'abandon, le mépris¹...

Ainsi, en ce sens, on dirait que le mythe-Charlot est non seulement toujours vivant, mais *toujours plus vivant que jamais*, tant il prend l'époque par le travers et l'expose à nos diagnostics et nos jugements. C'est sans doute ce qui fait que l'on ne se contente pas de continuer à voir des films de Charlot, mais qu'on les *revoit* sans cesse, comme pour y trouver une sève nouvelle, chaque fois, et de puissants antidotes contre ce qui, dans l'époque, nous accable.

L'idée serait ici d'une part qu'un mythe vivant est une chose infiniment rare. L'époque, dans ce qu'elle a de futile et de vulgaire, justement, est prompte à galvauder la notion de mythe, à fabriquer du mythe à partir de n'importe quoi, histoire d'en faire commerce. Les mythes ornementaux et dépourvus de puissance courent les rues et peuplent les magazines, mais ce ne sont là que des marchandises frivoles promues par les industries culturelles et le marché de la communication. Des mythes de papier (monnaie), éphémères, des mythes qui ne franchissent pas les seuils séparant une aire culturelle d'une autre ou de toutes les autres, des mythes circonscrits à un groupe de fans – ce ne sont pas là de vrais mythes, tout juste des modes, des engouements, des effervescences. Et Charlot, lui, est décidément d'une autre trempe. C'est sans doute la raison pour laquelle le mot mythe trouve souvent sa place, lorsqu'on l'évoque, dans une chaîne d'équivalence où survient un autre mot-clé, et puissant : *universel*. L'universalité (supposée) du personnage de Charlot. Ici encore, le terme, souvent déployé à la légère, devra être évalué, soupesé...

L'idée serait donc, d'autre part, qu'un mythe vivant, vraiment et pleinement vivant est par excellence ce qui, tout en nous surplombant, exerçant son emprise et, tout nous mettant en mouvement, se tient hors de notre portée. Ce qui, pour cette raison même, échappe amplement à nos prises et que nous ne saurions mettre en récit que sous les plus expresses conditions. L'idée serait donc que d'un mythe qui conserve toute sa puissance, nous ne saurions saisir que des fragments, dans une approche toujours infiniment partielle, sans espoir de toucher au cœur de l'objet ou de pouvoir en opérer une synthèse. Le mythe vivant, c'est, par définition, ce dont on ne saurait « faire le tour » par une opération intellectuelle, en enchaînant un discours sur lui. Le mythe-Charlot, donc, ici, par excellence.

D'où la forme rhétorique de cet article : une succession de fragments. On pourrait dire, sur un mode

¹ Récurrence de cette scène, cette situation : le *tramp* franchit un seuil, passe un porte - ou tente de le faire – et, plus souvent qu'à son tour, se fait virer, plus ou moins expéditivement, brutalement.

légèrement sophistiqué : des milliers d'articles et de livres ont été écrits sur Charlot, des milliers de conférences, de séminaires et de colloques lui ont été consacrés – et le mythe est toujours là, comme inaffecté par ces innombrables tentatives d'approche et de saisie, se dérochant sans fin et préservant son aura, son mystère. On se rappellera ici la définition benjaminienne de l'aura : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il, le lointain est indéterminé ». Le mythe, ici, c'est ce proche si proche, si familier que ses images nous accompagnent sans relâche et qui, en même temps, constamment, demeure insaisissable, échappant à toute définition, à toute appropriation durable, à toute position statique : nous avons *tout vu et revu* de Charlot, et tout se passe pourtant comme si nous n'avions rien vu ; la preuve : chaque fois que nous le revoyons, c'est un nouvel ébranlement.

2. Dans leur monumentale *Histoire du cinéma*², Maurice Bardèche et Robert Brasillach, fascistes notoires *et* excellents connaisseurs du cinéma muet, écrivent : « Il faut songer que, sans lui (Chaplin ou Charlot, AB), la petite moustache rognée qu'il mit à la mode n'aurait vraisemblablement pas été adoptée comme elle l'a été par des millions d'hommes. Ce fait seul indique une force extraordinaire de suggestion ».

Lisant ces lignes, il me revient, comme dans une illumination, que mes deux grands-pères, à quelques années près parfaits contemporains de Chaplin, portaient, en effet « la petite moustache rognée » sans que jamais je n'aie jamais songé, de leur vivant et au-delà, à opérer le rapprochement avec Charlot – ni l'un ni l'autre dont l'entrée dans la vie adulte s'était éternisée dans la boue des tranchées et qui s'adonnèrent, la paix revenue, au culte du travail n'étaient vraiment des comiques-nés...

Et donc ici, plutôt que parler de « suggestion », comme si les millions d'hommes revenus du front avaient eu à cœur d'imiter Charlot soldat, nous serions portés à opiner que le mythe, en prenant forme et consistance, se matérialise et trouve sa force imagée en se fixant dans des détails. C'est un trait de style, une image de l'époque, une tournure qui se condensent dans la « petite moustache rognée » comme dans d'autres particularités. Ainsi se constitue une signalétique dont le *tramp* peut devenir l'emblème flottant. Mais il n'est pas vrai que mes deux aïeuls, en adoptant *tout naturellement* la « petite moustache rognée » auraient songé à se faire un look à la Charlot, comme ces adolescents en rébellion qui, dans les années 1960, se coiffaient à la Elvis ou à la Johnny, adoptaient le Perfecto et les santiags.

Plus subtilement, en équipant son personnage de la petite moustache appelée à devenir iconique, Chaplin a senti, pressenti quelque chose de l'époque. Mais quoi ? Cela demeure bien difficile à détecter, car c'est les profondeurs de l'inconscient collectif de celle-ci (à supposer qu'une telle chose existe) qu'il nous faudrait explorer pour espérer tirer la chose au clair. Peut-être, à défaut de solution à l'énigme, une piste

² André Martel, 1948.

s'ouvre-t-elle du côté de Hynkel, le double maléfique du petit tailleur juif³ dans *The Great Dictator*. C'est que le premier présente en effet cette caractéristique d'emprunter au personnage de Charlot un seul des accessoires constitutifs de sa distinction – pas les *big flat feet*, le chapeau melon râpé, la canne flexible – mais bien la « petite moustache rognée ».

Chez Hynkel et son modèle transparent Hitler, cet accessoire tend à imaginer sous la forme la plus intensive qui soit ce qui désigne le personnage en propre – le ressentiment, l'esprit de vindicte, l'appétit de revanche, la paranoïa, la mégalomanie, la fuite dans l'imaginaire – tout ceci trempé dans le creuset de la défaite, de l'apocalypse – le monde des tranchées comme fin du monde. La « petite moustache rognée » devient ici l'emblème de la vie mutilée de toute la génération qui a été emportée, brûlée, asphyxiée par le souffle de la Grande guerre ; c'est dans un monde de mutilés que sont revenus à la vie « rognée » ceux qui ont survécu. Certains ensauvagés, féroces, ivres de vengeance et proprement délirants, comme Hynkel et son modèle, d'autres, le grand nombre, « simplement » humiliés, sonnés, muets (Benjamin) et adonnés à la routine des jours jusqu'à la fin de leur vie – comme mes deux grands-pères.

La « petite moustache rognée », c'est ce qu'aurait en commun la masse ordinaire des survivants de l'apocalypse, des hommes diminués, jamais vraiment revenus du front et des tranchées, assommés pour toujours par les tirs d'artillerie, hallucinés par le souvenir des charniers, dans l'offensive comme dans la retraite, et puis le monstre, le vampire rugissant et surgissant de ce champ de désolation. N'ayons garde d'oublier que le personnage de Charlot émerge, et avec lui la fameuse petite moustache, pas seulement petite, mais *diminuée*, réduite à sa plus simple expression, pendant les années de guerre – certes, son inventeur a mis un océan entre lui et le continent où s'opère la tuerie en masse. Cependant, européen lui-même, partisan de l'intervention des États-Unis dans le conflit, auteur de *Charlot soldat*, il est vivement impliqué dans le conflit. La moustache rognée, dans ce contexte, établit une continuité entre l'*homme diminué* entendu comme *underdog*, le plébéien, le chômeur, le sdf, le *tramp*, bref l'homme sans qualité mis à l'épreuve par la vie civile, dans les sociétés de ce qui est bien déjà une sorte de Nord global et le fantassin des champs de bataille de la Première guerre mondiale, le non-sujet acosmique et flottant de ces sociétés (aux génériques des Charlot, celui-ci est généralement désigné comme *a tramp* et non pas comme *the Tramp*, ce qui le signale bien comme l'homme sans qualité par excellence), c'est-à-dire, la masse perdue, la chair à canon. Une solide continuité s'établit entre le premier et le second et c'est, dans *Charlot soldat*, la petite moustache rognée du quelconque affublé d'un uniforme qui, de la manière la plus ostensible, exhibe le passage d'une condition à l'autre.

³ Considéré ici comme une variante sur le personnage de Charlot ou un avatar de celui-ci...

L'adjectif « rogné » désigne bien ici une diminution, une soustraction – comme une amputation. Il suffit pour le comprendre de se rappeler les fières moustaches *non rognées* qu'exhibaient les générations antérieures ! Moustaches philosophiques complètes, excessives et prolifiques, à la Nietzsche, moustaches de pouvoir à la Bismarck, moustaches artistes à la Flaubert... Avec la « petite moustache rognée », il y a de la castration dans l'air – la castration en masse de la génération sacrifiée, celle des tranchées. Ceux qui survivent sont célébrés comme des héros – mais ils ont, dans l'épreuve qui les a réduits à l'état de masse entièrement exposée, perdu quelque chose qu'ils ne retrouveront jamais – la moustache mutilée est l'emblème de ce manque, une marque infiniment plus authentique que toutes les décorations dont s'ornaient leurs boutonnières. La moustache proliférante, aux conditions du virilisme d'époque, c'est le blason de l'expansion de la vie, sous toutes ses formes, de la Grande Allemagne de Bismarck (ou la France de la Victoire de Clémenceau) à la Grande Santé de Nietzsche. La « petite moustache rognée », c'est celui de la génération sacrifiée, celle dont le ressort a été brisé par cette guerre qui n'a de grande que son affinité avec le néant⁴. Avec Hynkel/Hitler, le sacrifice trouve sa transcendance – le devenir-enragé, monstre, vampire. Hynkel/Hitler, c'est Nosferatu, augmenté de la « petite moustache rognée » volée à Charlot (tout comme les nazis ont volé le drapeau de la révolution, le souillant en y ajoutant cette sorte d'araignée noire et runique qui déploie ses pattes velues et gluantes sur la carte de l'Europe).

3. Bien sûr, le long discours du petit tailleur juif, à la fin de *The Great Dictator*, consacre la supériorité morale (la victoire) de l'homme démocratique sur le dictateur totalitaire. Mais si l'on s'en tient à cette leçon et aux tons tant soit peu sulpiciens de l'éloge de la fraternité entre tous les humains, de l'esprit de tolérance et de la paix... prononcé par le *kleiner Mann*, cette leçon demeure un peu courte, sirupeuse, aux limites du kitsch, parfois. Mais ce qui est en jeu dans l'épilogue du film est loin de s'épuiser dans la profération grandiloquente de ce message de teinture humaniste adressé aux hommes et aux femmes de bonne volonté. C'est dans la mise en intrigue de la figure du double et non pas dans l'explicite de la déclaration/proclamation (le message) que le film déploie sa radicalité. Selon une tradition immémoriale, qui n'est pas seulement occidentale, le double est une copie plus ou moins vraisemblable, mais toujours suspecte par un trait ou un autre, de l'original. Le double est un imposteur, un escroc, un imitateur

⁴ Pas de moustache de la Victoire, conquérante, expansive, même pour ceux d'en bas qui sont tombés du bon côté de l'infâme traité de Versailles. Juste ce moignon pileux qui signale leur condition diminuée, leur état de sacrifiés, assommés à jamais par les tirs de barrage, jamais remis de la mobilisation totale des corps et des esprits dont ils savent qu'elle est non pas un accident mais un destin – en 1940, ça recommence. La moustache entière et proliférante signale l'insouciance et barbare sauvagerie du conquérant, la moustache rognée l'abaissement de la piétaille de la conquête – que celle-ci s'achève en victoire ou en défaite. D'un côté l'expansion violente de la vie du pouvoir, de l'État, signalée par la prolifération pileuse, de l'autre la diminution, la rétraction de l'existence du quelconque qu'exhibe la moustache résiduelle.

intéressé, un décalque maléfique de celui qu'il imite. L'original se tient du côté du haut et le double du bas, quand bien même, dans le devenir de leur relation, les choses sont appelées à se compliquer.

Le cas de figure le plus simple, c'est le double abject, criminel – Mr Hyde. Mais le plus souvent, dans les proliférations narratives autour de cette figure, ce qui en crée l'attrait, c'est le brouillage des positions originelles : Bardone, le petit escroc, personnage moralement repoussant, qu'un concours de circonstances conduit à entrer dans la peau du Général de la Rovere, héros de la Résistance antifasciste italienne et qui, littéralement emporté par le souffle de l'Histoire, se métamorphose ; imposteur manipulé par l'occupant, le voici martyr offrant sa vie sur l'autel de la cause sacrée de la libération de son pays – ceci, donc dans *Général della Rovere*, roman de Indro Montanelli puis film de Roberto Rossellini (1959). Retournelement, transfiguration – mais à partir d'une situation originelle où l'opposition est tranchée entre le modèle, d'essence aristocratique (le général patriote et résistant) et sa copie (l'imposteur) d'essence, lui, plus que plébéienne encore –, les bas-fonds de l'abjection morale.

On retrouve la même configuration dans *Kagemusha, l'ombre du guerrier* (1980), film d'Akira Kurosawa : un original d'essence noble (un chef de clan, sage politique et habile stratège, aux temps troublés des guerres intestines qui ravagent le Japon du XVI^{ème} siècle) et une copie vile, par excellence, puisqu'il s'agit d'un voleur voué à la mort infâme par excellence – la crucifixion.

Or, il se trouve que le voleur est le sosie parfait du chef du clan, lequel est sur le point de mourir. Pour des raisons stratégiques, sa disparition doit être cachée aux clans rivaux pendant quelques années. C'est dans ces circonstances que le voleur est appelé à servir de leurre en endossant le rôle du général mort, tâche impossible dont, au fil du temps, il va néanmoins s'acquitter avec autant de dévouement que de talent et de sang-froid. Mais ici encore, ces jeux tant fascinants qu'inattendus de l'original et du double supposent une base, un point d'origine solidement établi : l'original se tient du côté de la noblesse, de la distinction (le haut), et le double de l'abjection, la plèbe (le bas).

Or, c'est précisément cette évidence fondatrice que récuse *The Great Dictator* : le « vrai » sujet de l'histoire (l'intrigue, *the plot*), c'est le quelconque, celui que l'on désigne à bon escient comme le « petit » (tailleur juif), l'infime, l'homme sans qualité – mais celui qui, pour autant, n'en incarne pas moins les qualités humaines les plus pérennes et les plus authentiques. Le double abject, c'est l'autre, le Diable, le mégalomane hystérique, Hynkel. L'imposteur, c'est celui qui s'est imposé par la terreur au sommet de l'État, le tyran et le sujet qui porte la marque de l'authentique et vit dans la vérité (l'incarne par ses conduites et la profère), c'est l'homme d'en bas, le persécuté, celui que l'étoile désigne à la vindicte publique. C'est donc dans la situation originelle même que se produit le radical renversement des positions du vrai et de l'illusoire, de l'authentique et de la copie, du narrateur et de son imitateur (ou plutôt de sa caricature), du légitime et de l'illégitime et, tout simplement, du bon et du mauvais.

Le renversement auquel procède Chaplin dans ce film est vertigineux : il ne peut être de « sujet vrai » ou de héros que comme quelconque, homme sans qualité ou anti-héros – comme « petit » – par opposition à la « grandeur » du dictateur emporté par la démesure et perdu dans l'ivresse des cimes du pouvoir.

Cette approche de la constitution ou de l'*ethos* démocratique par l'infime et le quelconque, par l'héroïsme anti-héroïque de l'homme ordinaire exposé à la folie du pouvoir et la brutalité de l'État, est infiniment plus roborative que celle qui s'énonce dans le message-à-n'en plus-finir de la fin du film – le robinet d'eau tiède de l'exhortation pacifiste, humaniste, humanitaire. On remarquera à ce propos que lorsque Chaplin, longtemps rétif au parlant, se décide à s'y convertir (ou plutôt cède devant la pression irrésistible des logiques industrielles et commerciales du cinéma), ses films ne deviennent pas seulement parlants mais terriblement bavards, logorrhéiques, parfois, comme s'il ne fallait pas faire les choses à moitié : à l'homélie du petit tailleur juif fait écho la charge implacable de Monsieur Verdoux contre le capitalisme, à la fin de son procès ou bien encore, dans les *Feux de la rampe*, les redondantes exhortations adressées par le vieux clown à la jeune danseuse en mal de jambes à ne pas désespérer, aimer la vie, croire en l'avenir et autres flots de bonnes paroles inspirées par le volontarisme et l'énergie chaplinesques – le côté héros positif sentimental, les joues roses du personnage, bref tout ce qui se destine à agréger le consensus le plus large autour de la philosophie de la vie du grand homme et du rituel lâcher des ballons de l'optimisme qui va avec⁵.

4. Ce qui attesterait irrécusablement la vivacité du mythe est que l'auteur, l'œuvre et les personnages feraient office, dans les temps et les temps, de *banque de données* : *Les Temps modernes*, la revue de Jean-Paul Sartre (et quelques autres) fondée au lendemain de la Seconde guerre mondiale, les Charlots, groupe humoristique ayant eu leur heure de gloire dans les années 1970-80 (au cinéma, entre autres), *Charlie hebdo* (hélas...), le simple fait que, dans la langue française, Charlot soit devenu un nom commun – *un charlot*, soit un individu peu sérieux, peu fiable – un branleur, quoi... Ces formes multiples et hétérogènes d'inscription du mythe portent bien au-delà du succès d'un personnage et de son nom : elles sont le certificat d'authenticité du *faire époque*.

5. « Ma mère m'achète un Charlot intitulé *Charlot parachutiste* : sur la couverture illustrée, les suspentes du parachute ne sont rien d'autre que les bretelles du pantalon de Charlot » (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*).

Cette brève image d'enfance nous rappelle non seulement que le monde de Charlot est une vaste planète,

⁵ « Life can be wonderful if you are not afraid of it ! » (Le vieux clown, désigné comme « tramp comedian », dans *Limelight*, 1952).

mais que la multitude de parties qui compose celui-ci ne forme pas un tout intégré et moins encore harmonieux : Charlot, ce n'est pas seulement le paria quintessenciel, l'*underdog* universel, c'est aussi l'un des premiers produits, et des plus lucratifs, des industries culturelles et qui, à partir de l'original cinématographique, se décline et se diffuse sur tous les supports et dans toutes les formes – comic strips, statuettes, objets décorés, musiques et chansons, etc. Charlot, c'est le *loser* impécunieux, le plus que pauvre souvent affamé, sans logis et acculé à la misère – mais son créateur est, lui, un homme d'affaires avisé, prodigieusement riche dès le début des années 1920. Le cinéma est bien ici, dans une variante saisissante sur une célèbre formule de Marx, cette mécanique prodigieuse qui transmue la misère de la créature en prodigieuse réussite de son créateur et produit ce centaure : l'artiste de génie doublé d'un *businessman* d'exception.

6. « Charlot, c'est Chaplin, à quelques différences psychologiques et morales près, étant entendu que le génie de Chaplin est d'avoir réussi à conférer à Charlot la grandeur et l'universalité du mythe, selon la formule de Pierre Leprohon » (article non signé in Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, Bordas).

On trouve dans cette citation à peu près la totalité des ingrédients qui composent la *doxa* chapelinesque : le motif du double ou du doublet Chaplin/Charlot, le génie, l'universel, le mythe. Reste à savoir ce dont serait faite, à proprement parler, « la grandeur et l'universalité du mythe » – ce qui élèverait le génie de Chaplin créateur du « type » (un autre mot-clé de la *doxa*) Charlot au niveau de l'universel. La réponse survient avec une notice consacrée à Chaplin, dans un autre ouvrage de référence, le *Dictionnaire du cinéma américain* de Michel Ciment et Jean-Loup Passek, chez Larousse : ce qui caractérise la philosophie de Charlot, dit l'auteur de la notice, Paolo Antonio Paranagua, c'est son « humanisme universel ».

Mais le problème est bien là, précisément – dans la conjugaison du motif (exposé, redoutable) de l'universel avec ce qui, en s'étant imposé comme la dimension la plus consensuelle du cinéma de Chaplin (et de la supposée philosophie de Charlot) n'en constituerait pas moins la partie la plus faible : le fameux « humanisme » passe-partout, sentimental et volontiers larmoyant, ces élans du cœur et ces mouvements de l'âme, ces beaux gestes altruistes et ces romances attendues, ces ritournelles sirupeuses qui, tous ensemble et séparément, ont imposé la marque de fabrique Chaplin/Charlot...

La critique est sans cesse portée à confondre le fait établi que le personnage de Charlot est « universellement célèbre », comme le dit une autre notice, avec l'*universalité vraie* de l'œuvre ou de ce type, laquelle demanderait à être argumentée, si ce n'est démontrée – comme toujours, cette universalité est proclamée par décret, elle est le fait d'un narrateur auto-institué (en vue de statuer sur l'universel) mais pas moins affecté de traits particuliers pour autant : blanc, issu du Nord global, immergé dans les codes de la culture occidentale, etc. Charlot est ici embarqué dans l'opération performative par excellence, celle

qui consiste à postuler l'universalité, à « partir du principe » de l'universalité d'une figure, d'un objet dont, précisément, la condition ne pourrait être établie et fondée qu'à la condition de tests et d'une démonstration.

Ce faisant, c'est une satisfaction que se donne le discours occidental et la façon dont l'Occident prend l'ascendant sur d'autres mondes, d'autres cultures, tout en faisant l'économie de l'examen de la façon dont ses produits subissent l'épreuve du voyage, de la migration transculturelle, des ruptures de niveau, des changements de codes d'un monde à l'autre. Très franchement, je ne sais pas si Charlot a jamais fait rire les enfants au fond de la forêt amazonienne, s'il peut le faire aujourd'hui, je ne sais pas si ces enfants ont accès au dispositif cinématographique et, s'ils l'ont, jusqu'à quel point Charlot les divertit. Ici, *la figure de l'universel postulé* est inséparable de celle des satisfactions et bénéfiques que sont censées procurer aux Blancs (à la classe moyenne blanche planétaire) l'opération conquérante de basse intensité qu'est l'exportation culturelle. On n'en finit pas de confondre l'« universalité » de Charlot avec la conquête du monde par les industries culturelles occidentales. Je rêve donc d'un énième essai consacré à Charlot qui, plutôt que démarquer les précédents, consisterait à aller mettre à l'épreuve ses films devant des publics aussi variés qu'une communauté de vieillards dans un *slum* de Kolkota, des orpailleurs clandestins de RDC, des enfants de la bourgeoisie rouge de Canton, des détenus d'un pénitencier sibérien, des mères célibataires d'une réserve indienne au Dakota, des enfants des rues de Belo Horizonte, etc.

Observer, analyser, raconter – là, enfin, l'on pourrait parler sérieusement, en connaissance de cause de l'« universalité » de Charlot, au-delà de la portée purement rhétorique de cette ritournelle⁶. Et il n'est rien, rigoureusement rien, si ne n'est une vague présomption blanche, qui me permette d'anticiper le résultat... C'est qu'entre autres choses, toute la glose que j'ai pu produire autour de la « petite moustache rognée » ne s'énonce et s'entend que sous des conditions historiques et culturelles infiniment *particulières* – le particulier étant ici, précisément, ce qui s'oppose à l'universel. En d'autres termes : l'universalité postulée de Charlot est-elle soluble dans l'hégémonie culturelle de l'Occident blancocentrique ?

7. On peut lire dans le dictionnaire usuel Quillet-Flammarion, édition de 1959, que Chaplin a « créé le type de Charlot, personnage ridicule et émouvant, en butte aux cruautés d'une société brutale ».

Il me semble que cette synthèse exprime du personnage de Charlot frôle le contresens. Charlot n'est pas

⁶ Revoir les Charlot en suivant le fil décolonial est une entreprise pleine de promesses : dans *The Kid*, par exemple, on croise furtivement un petit groom noir en uniforme qui est comme le double subalterne de l'adorable gamin blond qui donne son nom au film, le protégé du Tramp ; on rencontre aussi un boxeur afro-américain superstitieux, tant soit peu ahuri et voué à un expéditif KO... Mais inversement, dans *A Day's Pleasure* (1919), on tombe sur cette scène hilarante dans laquelle Chaplin *inverse* ironiquement le *blackfacing* abject des films de Griffith et autres en *whitefacing* : dans la scène du mal de mer, les visages des membres du petit orchestre de musiciens noirs jouant sur le pont tournent au blême farineux sous l'effet du roulis... Chaplin se projette ici, en recourant à ce procédé d'inversion, un demi-siècle en avant, vers *Watermelon Man*, film de Melvin Van Peebles, 1970.

une victime et même lorsqu'il est présenté dans des situations incontestablement litigieuses, inconfortables, scabreuses – par exemple perdant son pantalon et apparaissant en caleçon, long ou court –, il n'est pas à proprement parler *ridicule*, pur objet de la risée publique, enfermé et figé dans un rôle qui serait celui du crétin de service, du pauvre type ou du malheureux pétrifié par le regard méprisant que lui jettent les autres. S'il fait rire, c'est précisément qu'il s'en sort, et généralement « par le haut », comme on dit, c'est grâce à sa résilience infinie, à sa capacité d'inventer les lignes de fuite les plus improbables qui lui permettent d'échapper, précisément, à la condition de la victime qui appelle soit le mépris (pour l'infime, le sans pouvoir), soit la pitié (pour le malheureux).

Charlot n'est jamais *enfermé dans le ridicule* – ceci dans la mesure même où sa traversée des situations les plus embarrassantes, voire compromettantes n'en ménage pas moins l'espace dans lequel sa *dignité* demeure intacte. Dignité est un mot-clé de la philosophie pratique de Charlot. Ici, la notion de type prend toute son importance. Certes, Charlot est une singularité forte, irréductible à tout autre modèle, pourrait-on dire, mais tout aussi forte est l'*exemplarité* de cette singularité – la dignité de Charlot irradie, elle est celle du paria, de l'acosmique qui résiste par le rire non seulement aux humiliations ponctuelles, mais à la politique du mépris qui est le régime constant sous lequel se placent les relations entre gens d'en haut et subalternes dans nos sociétés.

Bien sûr, ce motif insistant de la dignité, aujourd'hui tant galvaudé, appartient à l'arsenal de la philosophie humaniste passe-partout à laquelle l'approche consensuelle (et paresseuse) de l'œuvre de Chaplin et du personnage de Charlot tentent de réduire leur puissante singularité. Mais la dignité dont il est ici question prend corps dans un champ agonique, elle se situe toujours du côté de ceux qui se défendent contre le mépris et tout ce qui tend à faire d'eux des subalternes maltraités, exploités, humiliés. C'est une *dignité de camp*⁷. On ne peut pas dire à proprement parler que Charlot est un personnage qui choisit son camp, il n'est pas un intellectuel sartrien qui trahit la classe supérieure de propos délibéré, tant sa condition de vagabond, toujours sur le point de *repartir* (il est celui qui *s'en va toujours*, dit Philippe Soupault⁸) s'impose à lui comme un pur destin. Mais c'est précisément dans la façon dont il fait de ce destin une œuvre d'art tissée de toutes les résistances à l'adversité, improvisées au fil des épreuves rencontrées, que le motif de la dignité prend des couleurs.

Devenu inséparable de l'endurance, de la résilience, de l'art de la survie, ce motif tend à faire de Charlot un emblème : celui de la vie du quelconque (de la masse) résistant, envers et contre tout, aux puissances

⁷ Dans les Charlot, la frontière qui sépare les « camps », le haut et le bas, les puissants et les sans-pouvoir est toujours marquée – la preuve : le flic, avec son uniforme, son air bête et son bâton, c'est *toujours l'ennemi*. On s'esquive à son approche...

⁸ Philippe Soupault, *Charlot*, Gallimard, 1931.

de mort qui conspirent à sa destruction tout au long de l'interminable XX^{ème} siècle. C'est par ce biais de la dignité préservée, affirmée *trotz alledem*, que les films de Charlot communiquent avec les grands récits concentrationnaires – Antelme, Levi, Chalamov... – toutes choses égales par ailleurs. La dignité, ça n'est que la tournure morale de l'endurance de la vie plus forte que l'obstination des persécuteurs. C'est ici précisément que Charlot fait *un signe vers l'avant* en direction de l'*Espèce humaine*, tout particulièrement. En tant que ses films sont autant de manifestes contre les puissances de mort qui exercent leur emprise sur le siècle qui inventa le travail à la chaîne et la mise à mort industrielle.

8. « Charlot n'échappe (pas toujours) à la romance, que par l'invincible liberté du burlesque » (André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, NRF Gallimard, 1977).

Ce n'est pas si simple, en fait. Bien sûr, il y a, dans les films de Charlot, tout ce côté fleur bleue et ritournelle, ce côté sirupeux et sentimental, qui n'a pas bien vieilli et qui, tantôt fait sourire le spectateur d'aujourd'hui, tantôt l'agace, impatient qu'il est de passer au prochain gag. Mais c'est oublier que ce qui, dans une forme réglée d'avance et parfaitement conventionnelle, se célèbre dans ces moments, c'est *le printemps de la vie* sous ses traits les plus irrécusables, dans sa forme la plus élémentaire : le fait de tomber amoureux. Charlot, ce n'est pas seulement le type qui ne reste pas en place, c'est aussi celui qui, au premier coup d'œil, au premier échange de regards, tombe amoureux et, dans cet état (second ?) oublie tout le reste, ses ennuis, sa misère, son allure de clochard – et l'inconvénient de n'avoir pas un sou en poche. Cette disposition à la romance (disponibilité pour l'amour) sont inséparables de son énergie et sa résilience – de son amour de la vie. Charlot tombe régulièrement amoureux parce qu'il est tout entier disposé du côté de l'énergie vitale, du côté de toutes les positivités – il se défend, il résiste, il rend, quand il ne peut, coup pour coup, mais il ne se venge jamais, il ignore le ressentiment – il avance, il poursuit son chemin et fait rire au détriment des puissants et des méchants, mais toujours d'un rire qui répare et jamais d'un rire qui humilie – contrairement à son triste et indigne émule *Charlie hebdo*, le spécialiste du rire qui humilie (les sans pouvoir, ceux d'en bas, les excentrés, de préférence).

Le rire associé à Charlot célèbre la vie qui reprend, qui se relance en résistant aux abus de pouvoir et à l'injustice – et c'est en ce sens qu'il peut faire bon ménage avec « la romance » – cette autre forme, manifestation, de la vie qui se maintient en expansion et déploie ses puissances créatrices *en dépit de tout*.

On ne dira donc pas ici que le burlesque, associé à la liberté (le rire qui libère, qui ne peut être qu'un rire collectif) serait ce qui nous sauverait de l'ennui de la romance – l'un et l'autre, plutôt, nous emportent, dans des styles ou selon des modalités différentes, dans le courant de la Grande Santé – les jeunes femmes dont Charlot tombe amoureux sont généralement non seulement juvéniles, accortes mais surtout

radieuses et palpitantes de vie. On s'intéressera plutôt à la façon dont, dans le montage de chacun des récits, des histoires, petites ou grandes qui font un film de Charlot (de quelques minutes au long métrage), se produisent ces *agencements* tout à fait singuliers et a priori improbables entre la carpe et le lapin, c'est-à-dire le gag, avec sa mécanique de précision (le fameux « mécanique plaqué sur du vivant »), d'une part, et, de l'autre, la scène de la séduction archi-stylisée, avec tout l'attirail de ses roulements d'yeux, roucoulades et autres soupirs enamorés...

Mais c'est ici précisément que Chaplin trouve sa pleine dimension, en tant qu'inventeur, pionnier du cinéma comme art autonome, doté de ses règles et principes propres. Ce qui rend possible non seulement la coexistence mais la composition dans un même récit de séquences ou « pièces » aussi hétérogènes que le gag et la scène sentimentale, c'est *le montage, le rythme*. Le récit filmique est saisi et porté par une dynamique, il est un flux dans lequel ces hétérogénéités, ces changements de genre et de style, de rythme, sont rendues com-possibles par le mouvement. En ce sens, le film est un « dispositif » au sens que Foucault prête à ce terme : un montage ou un agencement d'hétérogénéités et qui, néanmoins, constitue un ensemble fonctionnel – ici, une « histoire », un récit. Le film, tel que l'invente Chaplin au fil de la série des Charlot, repose sur des compatibilités qu'exclurait absolument le théâtre ou le roman. C'est ainsi que se dégage un art radicalement nouveau, et qui fait valoir ses conditions propres.



9. Et là, que dire – un enterrement, une profanation ? La preuve que les mythes, les icônes, les héros, toutes et tous, sont en fin de compte solubles dans la marchandise, irrévocablement voués à l'être ? Le passage à la couleur, au bariolé, parachève ici une évolution dont on a aujourd'hui largement oublié la portée : lorsque les premiers films en couleurs sont apparus, cette innovation a été perçue par beaucoup

de spécialistes, critiques, cinéphiles comme un appauvrissement, une perte en densité ontologique, une artificialité abusive – plutôt que comme le truchement d'un plus grand réalisme (le point de vue du sens commun : le monde réel nous apparaît en couleurs). La pub de MacDo, c'est le stade terminal de la crierie d'artificialisation promue par le passage à la couleur : tout est faux et vulgaire dans cette image clinquante : les yeux bleus du personnage, le ruban du chapeau, la canne absurdement transformée en manche de parapluie, le gilet violet – sans parler de l'objet du délit – le cornet de frites aux couleurs du *greenwashing* de saison...

Évidemment Andy Warhol est passé par là – mais Warhol peint la mort (les affinités de la marchandise avec la mort), il nous met aux prises avec la « société de consommation », il ne se contente pas de vendre des sachets de frites *light*.

On se demande avec un brin de curiosité : le roi de la malbouffe a-t-il déboursé des sommes folles pour s'offrir ce carnage ou bien l'image de Charlot est-elle tombée de si longue date dans le domaine public qu'elle est ainsi exposée à tous les outrages ? Ce qui est particulièrement toxique dans ce recyclage publicitaire de Charlot, c'est sa métamorphose et sa pétrification en gandin, la transformation du paria en parvenu, avec ses habits de parade neufs et tape-à-l'œil. Le nihilisme du capital tourne ici à plein régime : au fil de cette manipulation du pur signe qu'est devenu ce qui était un personnage, un type toujours en mouvement et en transformation, une singularité quelconque, le *forçat de la faim* (*La ruée vers l'or*, etc.) peut devenir l'enseigne publicitaire figée d'un marchand de hamburgers, d'un fabricant d'obèses en série (cf *Supersize Me*, le célèbre film inspiré par Michaël Moore, 2004).

C'est donc au prix d'un énergique détournement de cette publicité dégoulinant de ketchup mental que l'on reviendra au réel : en se souvenant que c'est en effet bien souvent aux portes des MacDo (et assimilés) du monde entier que séjournent ces frères d'infortune et descendants du *Tramp* que l'on nomme aujourd'hui sdf. L'association MacDo/Charlot n'est donc pas totalement oiseuse – à condition qu'on la « remette sur ses pieds » selon la procédure marxienne. Mais cette opération même de redressement trouve rapidement ses limites : Charlot ne faisait pas la manche, il multipliait les expédients et inventait une infinie variété de subterfuges pour assurer sa pitance et repartir d'un bon pas. Il était un vagabond poétique et créatif, pas une victime, ce qui fait toute la différence. Mais il est vrai *aussi* que son univers était la fiction cinématographique, pas le réel réellement sinistré et infiniment pesant d'aujourd'hui, impitoyable aux fragiles, aux désaffiliés – ce qui, à nouveau, fait toute la différence...

Martin Dagois

Chaplin, Charlot et le rire, les ressorts comiques du vagabond

ABSTRACT: Charles Chaplin created his character *Charlot*, called too *The tramp* during the 1910s. Vagabond, lonely and unlucky, this character has been placed by Chaplin in several situations which he could not control. By using tragic codes to make some comic dimension in action movies with fast pace, Chaplin, with this unfortunate character, became the most famous burlesques filmmakers. His influence makes itself felt still today.

Keywords : cinema, Chaplin, burlesque, comic, tragedy, action.

C'est au cours des années 1910 qu'apparaissent au cinéma outre-Atlantique des personnages de vagabonds solitaires et quelque peu malmenés par tout ce qui les entoure. Ces personnages, identifiables par quelques caractéristiques communes comme un pantalon et des souliers bien trop grands, une veste ou gilet trop serré, un chapeau sur la tête ou encore le visage badigeonné d'un maquillage blanc éclatant (car les caméras de l'époque ne donnaient que peu de contrastes à l'image) nous rappellent facilement les premiers pas du cinéma burlesque américain. Parmi ces personnages de films muets, apparus dans un contexte géopolitique complexe et difficile en raison de la Première Guerre Mondiale, à une période où le « monde entier avait besoin de rire » (Keaton, 1984, p. 101), celui de Charlot, personnage créé et incarné par Charles Chaplin est sans aucun doute celui resté le plus à la postérité, s'affirmant non seulement comme la figure majeure du cinéma burlesque, mais aussi comme un des plus fameux noms de l'histoire du septième art.

Les premiers pas de Chaplin au cinéma sont aujourd'hui plus que séculaires. Apparu dans ce contexte de crise majeure, il a su faire rire ses contemporains puis les générations suivantes jusqu'à nos jours, où il ne cesse d'exercer son pouvoir comique. Chaplin, figure incontournable du cinéma, et du cinéma burlesque en particulier, est bien un comique, qui pense et bâtit son œuvre pour provoquer le rire, sans pour autant, naturellement, que ses films soient dénués de fond politique ou d'un propos plus sérieux. Nous verrons de quelle manière se construit le rire dans le cinéma de Chaplin, en analysant différentes caractéristiques du cinéma burlesque, les situations que l'on peut y retrouver, la place de l'action dans la fiction, mais aussi en étudiant le personnage de Charlot et les techniques utilisées par Chaplin pour jouer avec ce personnage. Nous observerons enfin ce qui peut lier ou différencier Chaplin des autres vedettes du cinéma burlesque contemporaines à son époque, ainsi que quelques autres figures, cinéastes, comédiens, artistes apparues bien après lui et qui peuvent se réclamer de son héritage, lequel ne cesse de s'enrichir pas des pratiques parfois extérieures au monde du cinéma.

1. Un cinéma comique par les codes du tragique.

Chaplin a évolué au fil d'une longue et prolifique carrière dans le registre comique, et dans le genre burlesque. Le terme *burlesque* nous vient de la langue italienne et du mot *burlesco*, lequel désigne un genre de comédie théâtrale comique parlée – contrairement au cinéma burlesque muet – faisant la part belle sur scène à la grossièreté, la vulgarité ou la violence. Vers le milieu des années 1910, quand sont apparus les premiers films muets burlesques, décider d'exploiter au grand écran le registre comique signifiait délaisser le registre épique, qui était alors le registre principalement exploité au cinéma. Les cinéastes burlesques, dont Chaplin, tournèrent alors le dos aux récits d'aventures et aux héros épiques, forts et puissants, capables de nombreux exploits. A l'opposé, Chaplin et les burlesques prirent « explicitement le parti de l'homme faible » (Král, 1984, p. 74). C'est dans cet esprit que Chaplin a conçu et mis au point le personnage de Charlot. Charlot est un petit homme, un vagabond, pauvre et même marginal, la plupart du temps dépassé par les événements autour de lui. Ce personnage, identifiable à son chapeau melon noir, sa canne et sa petite moustache, en plus de ses grandes chaussures, son large pantalon et sa veste serrée sur sa frêle silhouette représente le parfait contraire de la figure du héros épique, rien que par son allure tout sauf imposante. Charlot est en quelque sorte inadapté à son contexte d'existence, sans emprise sur les événements et sur le cours de sa vie. Rejeté par le monde social, il ne lui reste plus qu'à errer sans but réel. Les situations dans lesquelles ce personnage se retrouve au fil des différents films de Chaplin – dans un premier temps des courts-métrages d'une vingtaine de minutes avant que les succès ne génèrent suffisamment d'argent pour produire des longs-métrages – ne relèvent pas non plus du registre épique. En effet, la plupart des premiers-courts métrages réalisés par Chaplin mettant en scène le personnage de Charlot prennent pour point de départ une profession, dans laquelle le personnage va évoluer. Le personnage se retrouve de cette façon policier dans *Charlot policeman*¹, employé chez un prêteur sur gages dans *Charlot usurier*² ou encore concierge d'une banque dans *Charlot garçon de banque*³. Cette façon de placer les personnages burlesques dans un nouveau métier différent, pour les faire évoluer dans de nouvelles situations le temps d'un court-métrage se retrouve chez d'autres comiques burlesques de l'époque. Le personnage *Malec* de Buster Keaton est forgeron dans *Malec Forgeron*⁴, le personnage d'Harry Langdon est lui photographe le temps de *Smile Please*⁵. Ces situations sont assez éloignées de tout contexte épique : on

¹ Titre original : *Easy street*, 1917, Lone Star Corporation.

² Titre original : *The Pawnshop*, 1916, Mutual Film Corporation.

³ Titre original : *The bank*, 1915, The Essanay Film Manufacturing Company.

⁴ Titre original : *The Blacksmith*, 1922, Comique Film Corporation.

⁵ Pas de titre français, 1922, Columbia Pictures.

imagine bien moins un concierge ou un employé de banque réaliser de grands exploits majestueux qu'un aventurier ou un héros militaire par exemple. Aussi, les situations de films burlesques ne durent jamais plus que le temps d'un film, le personnage s'essaiera à une nouvelle profession lors du film suivant. Charlot, finalement, « n'a fait tous les métiers du monde que pour ne s'installer dans aucun » (Král, 1986, p. 120). Comme un enfant qui pourrait au cours de la même après-midi jouer à être sportif, cuisinier, marchand et astronaute, il change d'activité pour les besoins des histoires que Chaplin souhaite présenter. Mais à la différence d'un enfant pleinement investi dans une activité ludique, on ne peut pas dire que Charlot s'épanouisse au travail. « Ses métiers ne représentent au fond pour Charlot que des aliénations passagères », il ne peut rester en place, ne supportant pas le conditionnement que lui impose un métier ou un patron. Surtout, toute tentative de Charlot de s'adonner à une nouvelle profession tourne systématiquement au fiasco. Dans *Charlot usurier* par exemple, il tente d'examiner un réveil mécanique qu'un client souhaite lui confier contre quelques sous. Il l'observe longuement, d'abord à la façon d'un médecin avec un stéthoscope, puis le démonte pièce par pièce, avant de se rendre compte qu'il est incapable de le remonter et de congédier le client. Puis, alors qu'il est courcé par son patron, il se réfugie dans l'arrière-boutique du magasin et détruit une imposante contrebasse, qui est d'ailleurs bien plus grande lui. En somme, *Charlot*, à l'instar d'autres personnages burlesques, change de situation « en pratiquant au cœur de ces rôles le même sabotage poétique » (Král, 1986, p. 23). Jusque dans son rapport au monde du travail, *Charlot* est un vagabond qui ne trouve jamais sa place, ne s'épanouit nulle part et ne trouve nulle activité qui lui corresponde, subissant souvent les brimades de patrons peu tendres face à sa maladresse constante. Il erre symboliquement, d'un métier à un autre, le temps de tout dérégler et saboter. Pour le cinéaste, il s'agit d'un moyen simple et efficace de placer le personnage dans de nouvelles situations pour s'ouvrir d'autres potentialités comiques et ainsi écrire, tourner et réaliser de nouveaux films.

En commençant à dresser le portrait de *Charlot* de la sorte, il pourrait s'avérer difficile pour qui ne le connaîtrait pas de l'imaginer en personnage comique. *Charlot* n'est que peu, voire pas impressionnant, il est un pauvre vagabond sans-le-sou qui n'arrive pratiquement à rien. A partir de cela, il est tout à fait envisageable de se figurer *Charlot* comme un anti-héros, un personnage marginal et pathétique puisque rien à première vue ne semble vouloir tourner en sa faveur. C'est là précisément que se met en place une autre caractéristique des films burlesques américains du début du siècle dernier : l'usage des codes de la tragédie, du pathétique, pour générer du comique. « Les forces dont fait fonds le comique sont celles précisément à partir desquelles se définit l'expérience tragique : il ne fait que les affecter d'une dimension euphorique, là où la tragédie les emploie dans leur dimension cathartique. » (Michaud, 2004, p. 56). Autrement dit, les cinéastes du genre burlesque créent du comique en maniant les codes du registre

tragique, mais en les exaltant, en les euphorisant. Ils mettent en scène des personnages qu'on aurait envie de plaindre tant ils semblent désemparés parmi leurs semblables, mais aussi vis-à-vis des objets et finalement face à peu près à tout ce qu'ils tentent d'entreprendre.

La subtilité de l'usage de formes tragiques pour générer du comique se situe en fait dans le rythme. Les films burlesques présentent des personnages misérables dans des situations pathétiques, sans jamais vraiment accorder de répit aux spectateurs, et ainsi ne leur laisse pas le temps de s'apitoyer un tant soit peu sur le sort des personnages. Les événements s'enchaînent à une telle vitesse, à un tel rythme, qu'il devient presque impossible de prendre du recul sur la situation de *Charlot* ou d'un de ses consorts. Ce rythme est alors déterminant, et même fondamental pour créer le rire. « Le burlesque n'est pas une comédie, c'est une tragédie dont le traitement par excès (de jeu, d'effets spéciaux, de magie, de fantastique, etc.) va "prêter à rire" » (Abouardham, 2015, p. 37) et pour cela, les auteurs de films burlesques redoublent d'inventivité pour ne jamais cesser de stimuler l'attention des spectateurs, en créant le désordre, la confusion et le chaos en plaçant leur personnage au cœur de cette pagaille et les laissant s'agiter vainement. Puisque c'est « dans le désordre, dans le débraillé et la confusion des éléments que vivent à leur aise et prospèrent certaines formes d'horreur comme de comique » (Jouannais, 2004, p. 89), les cinéastes de burlesque se doivent de maintenir une cadence élevée d'agitation et de cohue, afin de ne pas faire retomber leur récit dans quelque chose qui serait alors davantage de l'ordre du tragique et du pathétique. Charlot se retrouve alors souvent, parfois bien malgré lui, au cœur de remue-ménages extraordinaires. Dans *Charlot patiné*⁶, il est courcé par une dizaine d'individus, tous sur des patins à roulettes, comme dans une grande parade désordonnée. Dans *Charlot garçon de banque*, il est au cœur d'une tentative de braquage par une bande organisée. Dans *Charlot usurier*, il se bat dans l'arrière-boutique avec ce qu'il trouve sous la main. Il faut croire que cette ambiance de chaos quasi-permanent représente le contexte d'existence de ces personnages de fiction. D'ailleurs, comme ils sont facilement reconnaissables et identifiables par le public, « leur présence même est une promesse d'attentat » (Dreux, 2007, p. 12). En les voyant, le public sait très bien que si la situation n'a pas encore dégénéré, ce n'est que parce que le cinéaste prend un temps préalable pour installer un cadre à son récit, comme pour laisser le personnage se faire à la situation avant de l'embraser. Il est finalement impossible qu'il ne se passe rien d'anormal en présence d'un personnage comme Charlot.

⁶ Titre original : *The rink*, 1916, Mutual Film Corporation.

2. Charlot à l'œuvre : vitesse et précipitation.

Dans cette atmosphère de chaos, le cinéma burlesque ne se contente pas de créer un récit particulièrement rythmé. Il n'hésite pas à faire la part belle à la violence. Les scènes montrant des courses-poursuites, des disputes ou des bagarres impliquant plus ou moins de monde en plus du personnage central, sont légions. On qualifie souvent d'ailleurs ces vieux films burlesques, par métonymie, de *slapsticks*. Le terme *slapstick* désignait initialement « un instrument utilisé dans la commedia dell'arte. Bruyant mais inoffensif, il était composé de deux lattes de bois assemblées que l'on faisait claquer sur le dos ou le postérieur d'un comparse » (Coudert, 2000, p. 17). Avec le temps, le mot a été employé pour évoquer la farce bouffonne, l'humour grossier, les situations absurdes, les actions mouvementées... » (Coudert, 2000, p. 17) que l'on retrouve à la pelle dans les films burlesques. Charlot, par exemple, se bat avec son patron lorsqu'il est employé chez un prêteur sur gages dans *Charlot usurier* comme évoqué précédemment. Mais il va aussi prendre un malin plaisir dans *Charlot boxeur*⁷ à assommer plusieurs adversaires sur un ring de boxe, alors qu'il avait auparavant dissimulé dans son gant un fer à cheval, triche manifeste qui lui apporte un avantage certain et lui permet de vaincre à la boxe des adversaires aux carrures bien plus imposantes que la sienne. Si le rythme soutenu, la course-poursuite, le chaos et la violence font partie des éléments fondamentaux des premiers pas du genre burlesque au cinéma, c'est parce que ces films sont des films d'action. Rien n'est plus important que l'action dans les films burlesques. Naturellement, « tout film est un film de fiction » (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1983, p. 70) et le burlesque ne déroge pas à cette maxime. Mais pour les cinéastes burlesques, Chaplin en tête, raconter une histoire n'est pas la motivation première au moment de plancher sur l'écriture d'un nouveau scénario. Il est avant toute chose question de chercher à faire rire. Pour Chaplin, penser faire rire passe par trouver un contexte au sein duquel placer Charlot, pour ensuite le laisser se mouvoir, s'agiter et dérégler ce contexte par sa maladresse habituelle. Rien n'est plus important que la présence des personnages, ce qui amène à considérer que le genre burlesque, au cinéma, « fait l'économie de tout attirail narratif pour faire évoluer ses protagonistes » (Beauvais, 2004, p. 68). Chaplin imagine un scénario pour placer Charlot dans un nouveau cadre, et pas forcément en imaginant une trame narrative précise. Une fois l'histoire située, une fois que Charlot a pris la mesure du contexte, « espace, temps et logique sont envoyés aux oubliettes » (Sufrin, 2004, p. 116). Le personnage peut alors se livrer à son exercice favori de semer le chaos partout où il passe, bien souvent malgré lui. Ainsi, après avoir soigneusement démantelé la figure du glorieux héros épique qui va d'exploit en exploit, pour la remplacer par de petits personnages qui ne sont pas impressionnants et sans cesse malmenés par

⁷ Titre original : *The champion*, 1915, The Essanay Film Manufacturing Company.

le cours des événements, le burlesque opère une seconde déconstruction : celle de la narration linéaire. Avant l'avènement du burlesque sur grand écran, le public de cinéma était habitué à des schémas de narration assez classiques, avec une situation initiale établie, puis un événement perturbateur. Le reste du récit étant alors consacré à une série de péripéties menées par un ou des personnages principaux jusqu'à l'établissement d'une situation de fin. Après avoir vu un film, le spectateur allait garder le souvenir de la trame narrative, de la succession d'événements apparus à l'écran, tout en pouvant bien sûr se rappeler plus spécifiquement d'une scène ou d'une action en particulier. Les cinéastes burlesques, en cassant cette notion de narration linéaire, viennent encore davantage perturber les repères du spectateur, lequel, débarrassé de la tâche de suivre un récit pour ne pas passer à côté d'un élément crucial pour la compréhension de la suite du film, peut alors simplement observer les déboires des personnages et se laisser rire.

L'histoire racontée n'est pas au cœur des préoccupations des cinéastes burlesques. Ils cherchent avant tout à provoquer le rire par l'action de leur personnage à l'écran, et établissent les scénarios de leurs films précisément en imaginant ce que pourrait faire dans un contexte en particulier. Chaplin imagine ainsi, plus que des histoires à rebondissements, des situations où Charlot se retrouverait sur un nouveau terrain de jeu. Les situations sont d'ailleurs choisies et travaillées à partir du champ des possibles comiques qu'elles ouvrent. Pour évoquer des films précédemment cités, on peut aisément penser que l'intérêt de placer Charlot chez un prêteur sur gages dans *Charlot usurier* est qu'il pourra avoir alors de nombreux objets hétéroclites sous la main, ouvrant de nombreuses possibilités pour créer du comique. De même, jucher Charlot et d'autres personnages sur des patins à roulettes dans *Charlot patine* permet d'accentuer la vitesse des déplacements et d'assister à de nombreuses chutes des protagonistes, créant alors des *slapsticks*, des farces burlesques quelque peu grossières.

Les films burlesques du début du siècle dernier cherchent à faire rire en plaçant un personnage dans des situations où il pourra faire rire au mieux. Les épisodes comiques sont plus importants que la narration en elle-même, car les films burlesques sont davantage rythmés par les gags que par les éléments qui constituent le récit. Le gag est l'action à l'écran qui provoque le rire. Le principe « fondamental de tout gag est de créer une surprise en trompant une attente. Plus grande la surprise, meilleur le gag » (Coursaudon, 1986, p. 245), et c'est pour amener un maximum de surprises, pour créer un maximum d'attentes à l'image et les berner, que le rythme des films burlesques est tant endiablé. Mettre en place le chaos permet que de nombreuses actions puissent avoir lieu à tout va, et parmi elles un nombre conséquent de gags. La trame narrative, elle, sert à conduire le personnage d'une situation de gag à une autre. Le temps d'un gag, on oublie presque l'histoire dans laquelle ce gag prend place. Un personnage comme Charlot évolue dans une histoire, se déplace, sème le désordre, bouscule à peu près tout ce qui

peut l'être. Au fil de son évolution dans le récit, il se retrouve confronté à des situations qui l'empêchent de progresser comme il l'entend : c'est parce qu'un gag potentiel se cache à cette situation précise. Les gags « transforment en évènement le moindre épisode » (Král, 1984, p. 153), le moindre objet placé sur le chemin d'un personnage burlesque, la moindre rencontre, la moindre intrigue peut subitement devenir l'élément central du film le temps de quelques secondes. Le cinéaste va alors pleinement focaliser son personnage sur ce qui représente pour lui une ouverture de possibilités comiques, pour en extraire le maximum jusqu'au tarissement de cette source comique, et ensuite reprendre le cours étrié du récit jusqu'à la situation prochaine de gag. A titre d'exemple, Charlot en concierge dans *Charlot garçon de banque* est chargé de faire le ménage. Dans un bureau, il s'apprête à vider une corbeille remplie de papier. Il prend cette corbeille sous le bras mais, à cet instant, il la retourne et les papiers se renversent sur le sol. Il décide alors, par quelques coups de balai, de balancer ces papiers dans le bureau voisin, la porte vers celui-ci étant ouverte. Le plan suivant montre que dans ce second bureau, une autre personne est en train de balayer d'autres papiers sur le sol, en même temps que ceux envoyés par Charlot s'entassent dans son dos, près de la porte. Le balayeur s'en aperçoit et renvoie d'un coup de balai énergique tous ces papiers vers le bureau où se trouve Charlot, qui était alors le dos tourné. En se retournant, il ne comprend pas d'où peuvent venir ces papiers, alors qu'il avait balayé au préalable. S'ensuit une dispute entre Charlot et le balayeur, dispute qui n'a pour origine que de simples papiers sur le sol. C'est là qu'intervient un nouveau personnage, un supérieur hiérarchique de Charlot et du balayeur. Il semble les gronder, mettant un terme à cette querelle, et signifiant symboliquement que la séquence comique débutée par le ramassage de papiers au sol est à présent terminée. L'histoire se poursuit alors, pour aller buter sur la source de comique suivante.

3. Un cinéma rythmé par l'action des corps.

Les films burlesques sont des films comiques, qui provoquent le rire en présentant à l'image de nombreux gags et en reprenant les codes de la tragédie dans le désordre et le chaos. Cela conduit les spectateurs, quelque peu désorientés face à ces récits, à rire aux dépens de personnages malmenés, anti-héros malheureux et malchanceux. Ces personnages, comme le vagabond Charlot, apparaissent dans « une lutte permanente et acharnée contre un monde hostile et étranger » (Král, 1986, p. 32). L'environnement autour de Charlot semble le rejeter, que ce soit le monde du travail, évoquant une violence sociale, mais aussi n'importe quel outil ou objet qui se retourne contre lui. Tout est fait pour montrer un personnage sans emprise sur le réel. Pour autant, le burlesque n'a pas inventé le fait de rire aux dépens d'un individu. L'essence même du comique se trouve en fait dans l'idée « d'une dégradation physique et morale »

(Baudelaire, 2008, p. 11) d'une personne. Le rire humain est intrinsèquement lié au ridicule et aux mouvements maladroits, non-contrôlés. Henri Bergson semble aller également dans ce sens dans sa théorie sur le rire, expliquant qu'on ne rit pas d'une personne qui s'assoie par terre, mais qu'on rira au contraire d'une personne qui tomberait par terre car ce n'est « pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse. » (Bergson, 1940, p. 2) Et plus précisément, les humains rient de la maladresse d'autres humains, car il n'y a pas de « comique en dehors de ce qui est proprement humain » (Bergson, 1940, p. 2), propos que Bergson appuie par l'exemple d'un paysage : « un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible » (Bergson, 1940, p. 2), car il ne porte en lui aucune des caractéristiques propres aux humains. Le fait de rire des malheurs de quelqu'un, ou d'un personnage fictif spécialement conçu pour subir tant de déboires provient du fait que « le comique est signe de supériorité ou de croyance de sa propre supériorité » (Baudelaire, 2008, p. 22). En somme, rire de la dégradation d'un individu, d'une chute ou d'une maladresse, signifie l'expression d'un sentiment de supériorité face à celui qui se couvre malgré lui de ridicule. Face à Charlot, le spectateur ressent une forme de supériorité face à ce personnage, en se disant qu'en toute circonstance, il aurait probablement mieux agi que lui. C'est pourquoi « il faut qu'il y ait deux êtres en présence » au minimum pour le rire, afin de fabriquer le sentiment de supériorité d'une personne sur l'autre. Pour le cas de Charlot, ce sont des spectateurs qui, par milliers, le regardent se démener à l'écran et, de concert, rient de lui. Enfin, pour le cas des « hommes qui ont fait métier de développer en eux le sentiment du comique et de le tirer d'eux-mêmes pour le divertissement de leurs semblables » (Baudelaire, 2008, p. 11), il leur est possible d'incarner eux-mêmes et eux-seuls cette dualité, afin de créer le sentiment de supériorité, en sachant « être à la fois soi et un autre » (Baudelaire, 2008, p. 45). Pour le cas des films de Chaplin, il s'agit alors symboliquement, pour Chaplin le cinéaste, d'être à la fois lui-même, Charles Chaplin, et Charlot, le personnage qu'il a créé. Le spectateur se retrouve à rire avec Chaplin des malheurs du personnage, Charlot.

Chaplin, du reste, occupait un rôle absolument central au cœur de la production de ses différents films. En plus d'être réalisateur, il était auteur, comédien principal, et à partir de la fin des années 1920 et les premiers pas du cinéma sonore, il composait lui-même la musique qui accompagnait l'image de ses films. Chaque œuvre est alors créée comme un « écho de la singulière personne de son auteur » (Král, 1986, p. 61), et porte sa trace tant l'auteur a joué un rôle central du début à la fin du processus de production, laquelle, au moment des premiers pas du genre burlesque au cinéma, était faite avec une certaine part de débrouille. Les premiers films ont été réalisés avec peu de moyens techniques et humains, et des budgets très réduits par rapport à ce que pourra connaître Chaplin par la suite. Les cinéastes burlesques avaient ainsi coutume de réaliser « leurs films en bricoleurs inspirés » (Král, 1984, p. 221), en s'adaptant avec les

moyens du bord, pour pouvoir faire avec peu, ou encore en laissant place à l'improvisation sur les tournages. Les scénarios étaient écrits, mais comme l'histoire n'était qu'une forme de prétexte à l'action, les cinéastes burlesques se laissaient toute liberté pour improviser, sortir du script, pouvant potentiellement rencontrer une forme d'accident heureux qui sera gardé au montage final. Pour cette raison, les « cameramen de Keaton avaient toujours pour consigne de “continuer à tourner la manivelle” quoiqu'il arrive » (Coursaudon, 1986, p. 124), de sorte à être prêts à capter le moindre événement inattendu. Cette idée de films burlesques quelque peu bricolés est plutôt valable pour les débuts de ce genre. A partir des années 1920, Chaplin passe principalement aux longs-métrages, aux productions et budgets bien plus conséquents. Et pour de nombreux artistes burlesques, la perte de cette dimension artisanale « au profit d'une fabrication mécanique et standard, une impersonnalité fatale, on le sait, ternira jusqu'à l'œuvre des comiques les plus inspirés » (Král, 1986, p. 61), comme si la hausse des budgets et l'amélioration des conditions de production rendaient les films plus impersonnels, moins singuliers. Chaplin est peut-être le seul réalisateur burlesque à avoir pu échapper à cela. Ses succès lui ont en effet permis de fonder en 1919, avec trois associés, la United Artists Corporation. Il a alors pu, pour tout le reste de sa carrière, jouir d'une liberté absolue quant à ses choix artistiques, sans répondre aux exigences d'une puissante compagnie de production par exemple.

Pour la création de ses films, Chaplin occupait une place centrale : de la réalisation à la production, de l'écriture à la composition, tout en jouant le personnage principal, celui de Charlot. C'est principalement sous les traits de ce personnage que nous nous souvenons de lui. On ne retient rien de plus d'un film de Chaplin que Charlot, ses actions, ses gestes, ses déplacements. Le burlesque est un cinéma d'action avant tout. « Tout est action dans les vieux films » (Král, 1984, p. 66) et cette action passe principalement par les mouvements des corps sur un rythme soutenu. Il n'y a pas ou peu d'effets spéciaux sophistiqués, ce qui fait que les actions du burlesque sont des actions corporelles. Charlot est un vagabond, pauvre, qui porte en lui, en son corps-même, la violence que cela implique. Chaplin met en scène les « rapports “de classes” entre le déshérité sans pouvoir que représente “Charlot” et les riches qui l'entourent et qu'il raille » (Abouharham, 2015, p. 17). Le corps de Charlot subit, est malmené. Dans *Les Temps modernes*⁸, un de ses films les plus célèbres, il subit, comme ouvrier d'une usine, les cadences infernales qui lui sont imposées. Son corps, à force d'effectuer la même tâche répétitive, est marqué : le personnage continue de faire, même hors du temps de travail et de façon compulsive, le même mouvement qu'il est censé exécuter sur la chaîne de production. Plus tard, il est comme mangé par la machine auprès de laquelle il travaille, se retrouvant entraîné dans un grand système d'engrenages. Pour insister sur cette notion de

⁸ Titre original : *Modern Times*, 1936, United Artists Corporation.

corps qui subit, Chaplin engageait fréquemment un même acteur, Eric Campbell, à la carrure formidable, pour jouer des rôles de personnages qui malmenaient Charlot physiquement, comme un escroc dans *Charlot usurier* ou encore un caïd que Charlot tente d'arrêter dans *Charlot policeman*.

Il est important de préciser que c'est bien le personnage de Charlot qui était bousculé, et non pas Chaplin. « Charlot est une création de Chaplin, mais il n'est pas lui » (Godin, 2016, p. 35), il n'est que le personnage des films, le moyen pour Chaplin de montrer ses histoires burlesques. Pour faire saisir cette distinction, Chaplin usait du principe de jeu de la distanciation, qui consiste à montrer au spectateur que le cinéaste ne cherche pas à être le personnage, mais à s'en servir pour son récit. « La distanciation s'oppose directement à l'illusion » (Truchet, 1979, p. 308) et à l'incarnation. Le cinéaste, ainsi, ne crée pas un personnage naturaliste ou réaliste, mais accentue et exagère certains gestes. Dans le cas de Chaplin, la démarche de canard de Charlot, sa façon de rebondir sur un pied en tournant ou ses incessantes grimaces participent à ses exagérations pour la distanciation. Roland Barthes qualifiait ces exagérations de *gestus*, et l'illustrait en parlant du « geste exagéré par lequel la cantinière vérifie la monnaie » (Barthes, 1982, p. 35). Ainsi, « sans se confondre, le comique et son personnage ne cessent de se relayer et de se soutenir » (Král, 1986, p. 11) et le spectateur opère la distinction, suivant à la fois Chaplin dans les images animées qu'il présente et Charlot dans les misères qui lui arrivent.

4. Charlot, ses camarades et descendants burlesques.

Parmi des gestes et attitudes d'exagérations, de Charlot, les grimaces sont également importantes. Son visage, orné d'une petite moustache sous son nez, est sans cesse en mouvement. Charlot s'enlaidit, fait de grands sourires, singe les mimiques aristocrates ou fait les gros yeux. Son visage est très expressif. Ces attitudes, en plus des gestes exagérés, peuvent aussi s'expliquer par la dimension muette des films burlesques. Pour faire comprendre un maximum de choses sans dire un mot, il pouvait être nécessaire selon Chaplin d'exagérer au maximum les situations et les attitudes. Au-delà de l'exagération pour se faire comprendre, les grimaces sont une véritable marque de fabrique du personnage Charlot. Buster Keaton, autre grande figure du burlesque, avait lui l'habitude de réaliser des pirouettes sensationnelles (il était cascadeur avant de devenir cinéaste). Mais dans ses films, peu importe les mouvements de son corps, il gardait toujours un visage parfaitement impassible, son faciès étant comme « l'impénétrable même » (Král, 1986, p. 147). A propos des différences entre son personnage, appelé tantôt *Frigo* tantôt *Malec*, et Charlot, Keaton expliquait : « Le vagabond Charlot était un marginal, avec une mentalité de marginal. Sympathique, mais prêt à voler à la moindre occasion. Mon petit personnage était travailleur et honnête. » (Keaton, 1984, p. 116). En effet, il n'est pas rare de voir Charlot commettre des actes violents plus ou

moins gratuits, où, comme l'explique Buster Keaton, se montrer voleur. Le vagabond savait ainsi adopter des comportements immoraux, comme s'il ne cherchait finalement pas à respecter les règles d'une société qui le rejette. Le personnage de Keaton, lui, restait plus honnête, mais tout aussi malheureux dans ses mouvements. Cette façon d'être un marginal parfois immoral représente une nuance par rapport à une troisième figure du burlesque : Harold Lloyd. Lloyd se mettait également en scène sous les traits d'un personnage que l'on retrouve dans plusieurs films. Son personnage était lui bien plus aristocrate que Charlot le vagabond ou que celui de Buster Keaton, ce qui ne l'empêchait pas d'être tout aussi maladroit. Charlot et ses comparses, personnages pionniers du cinéma burlesque, ont marqué l'histoire du cinéma, créant des films singuliers pour l'époque et inspirant des cinéastes sur des générations. On retrouve fréquemment, dans l'histoire du cinéma, des personnages absolument incapables et gauches, et ce malgré l'avènement du cinéma parlant. Peter Sellers, par exemple, a développé un personnage autour des années 1960 dans plusieurs films de Blake Edwards, comme *The party*⁹ (1968, *The Mirisch corporation*) ou dans la saga de *La panthère rose* qui correspond aux caractéristiques des personnages burlesques américains, le rythme effréné en moins. Chez les personnages de Sellers quand il travaille avec Edwards, « la permanence de l'accident n'est pas une fatalité universelle, seulement elle touche le personnage dans le moindre de ses gestes, jusqu'à devenir un handicap, une infirmité dont il se désole » (Tessé, 2017, p. 45), comme s'il avait du recul sur sa maladresse absolue, qu'il était totalement lucide quant à cela.

Les descendants des pionniers burlesques se retrouvent également hors du monde du cinéma. Parmi eux, Rowan Atkinson a développé le personnage de *Mister Bean* au cours des années 1990 pour des courts formats à la télévision, avant d'être adapté plus tard sur grand écran. Son personnage, lui aussi, apparaît solitaire et marginal. Il ne parle que très peu, et fait rire avec ses gestes, ses mimiques et sa maladresse, bien qu'il puisse se montrer enthousiaste et astucieux. Bien que les personnages burlesques évoluent quelque peu avec le temps, ils demeurent globalement maladroits et malchanceux, aux antipodes des héros épiques, de leur puissance et de leur faculté à sortir victorieux de chaque situation.

Aujourd'hui, on retrouve des artistes contemporains qui présentent des performances que l'on peut rattacher au burlesque. John Wood et Paul Harrison, deux plasticiens britanniques, ont réalisé en 2008 une série de vidéo pour le *Tate modern*, intitulée *Tateshots*. Les personnages, muets, sont par exemple placés sur des chaises de bureau à roulettes dans la remorque d'un poids-lourd en marche, toute repeinte de blanc. Ils sont figés, impassibles, et subissent les mouvements de leur chaise selon le trajet du camion. Plus tard, ils se placent sur des plans inclinés de bois, leur corps glisse lentement. Avec Wood & Harrison, le comique par le geste et le muet restent présents. La lenteur et le flegme des personnages diffère de

⁹ Pas de titre français, 1968, *The Mirisch Corporation*

l'exaltation permanente des pionniers du burlesque. Mais leurs actions mettent en avant une notion fondamentale du burlesque, qui « dépossède l'humain de cette capacité qui lui serait propre : le mouvement volontaire » (Jouannais, 2004, p. 88), montrant des personnages qui subissent toutes les situations.

Charlot est un des pionniers du genre burlesque au cinéma. Il en est également le personnage le plus marquant. Ce petit personnage de vagabond, qui s'agite en silence et dérègle toutes les situations en se s'agitant vainement, a fait rire au début du XX^e siècle en incarnant avec ses comparses burlesques une rupture avec le cinéma d'alors. Il n'a depuis cessé de faire rire et on retrouve sa trace aujourd'hui encore chez des acteurs parlants voire chez des artistes hors du monde du cinéma.

Ses films continuent de fasciner et d'intéresser, parfois même au-delà de leur dimension comique. « Si étrange que cela paraisse pour un genre comique, on s'intéresse au burlesque d'abord par nostalgie » (Král, 1984, p. 31), comme si ces vieux films, de plus de cent ans pour certains, représentent quelque chose de grand, au-delà du comique, pour les cinéphiles. Ces films faits avec peu, qui ont pu être numérisés à partir de bobines abimées à l'image floue, comportent quelque chose de mystérieux où il sera toujours fascinant de se replonger. Et même si Chaplin, avec l'avènement du cinéma parlant, a lentement mais sûrement délaissé le personnage du vagabond au cours de son immense carrière, son souvenir reste étroitement mêlé à celui des premiers pas de Charlot.

Bibliographie

Abouharham, N., 2015 *Le burlesque au théâtre*, Laverune, L'entretemps éditions, coll. « Les points dans les poches ».

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., 1983, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Université Information Formation ».

Barthes, R., 1982, *L'obvie et l'obtus, essais critique III*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».

Baudelaire, C., 2008, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, éditions Sillage.

- Beauvais, Y., 2004, *Burlesque*, in « L'horreur Comique : esthétique du Slapstick », Paris, Centre Pompidou, 2004, pp. 67-82.
- Bergson, H., 1940, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Coudert, J., 2000, *Les petits maîtres du burlesque américain, 1909-1929*, Paris, CNRS éditions.
- Coursodon, J., 1986, *Buster Keaton*, Paris, Atlas / Pierre Lherminier, 1986.
- Dreux, E., 2007, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques ».
- Godin, C., 2016, *Chaplin et ses doubles*, Ceyzérieu, Champ Wallon, coll. « L'esprit libre ».
- Jouannais, P., 2004, *Le jour où le clown pleura*, in « L'horreur Comique : esthétique du Slapstick », Paris, Centre Pompidou, pp. 83-89.
- Keaton, B., 1984, *Slapstick, les mémoires de Buster Keaton*, Nantes, L'Atalante.
- Král, P., 1984, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, coll. « Stock cinéma ».
- Král, P., 1986, *Les burlesques ou parade des somnambules*, Paris, Stock, coll. « Stock cinéma ».
- Michaud, P., 2004, *Dash, Crash, Smash, Splash*, in « L'horreur Comique : esthétique du Slapstick », Paris, Centre Pompidou, 2004, pp. 53-65.
- Sufrin, M., 2004, *Le monde silencieux du Slapstick*, in « L'horreur Comique : esthétique du Slapstick », Paris, Centre Pompidou, 2004, pp. 115-122.
- Tessé, J., 2007, *Le burlesque*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers ».
- Truchet, J., 1979, *Retour sur Brecht et la distanciation*, in « Commentaire », n°6, pp. 308-313

Nicola Turrini

Charlot. Il gesto contro il cliché

ABSTRACT: Mime is a central figure in Gilles Deleuze’s *Logic of Sense*. Starting with a reprise of Deleuzian reference to mime, this essay would try to analyse the re-emergence of mime within the French philosopher’s reflection on cinema through the paradigmaticity of the most famous of Charlie Chaplin’s inventions: *Charlot*.

Keywords: Charlot, Deleuze, mime, gesture, cinema

1. Caucus race

La figura del mimo è un concetto centrale della *Logica del senso* di Gilles Deleuze (Deleuze, 1976). Essa compare nella “*Decima serie. Sul gioco ideale*” per poi essere sviluppata all’interno di uno dei concatenamenti seriali più importanti del volume – le serie dalla diciannove alla ventitré, dedicate rispettivamente all’“umorismo”, al “problema morale negli stoici”, all’“evento”, a “Porcellana e vulcano” per concludersi nella sezione chiave dedicata a quella fondamentale forma del tempo che Deleuze definisce “*Aiôn*”¹. In questo lavoro deleuziano, il mimo viene a occupare lo stesso *topos* che spetta a un altro concetto – ripreso, ancora una volta, dallo stoicismo: quello di “incorporeo” (*asōmaton*) o “evento” (*tynchánon*).

Gli Stoici interpretano i corpi come delle cause e gli incorporei come i loro effetti. Ammessa dunque l’interazione dei corpi, il problema (aristotelico) della loro sostanza perde la sua centralità, consentendo di convertire la domanda “che cos’è un corpo?” in quella relativa a “come interagisce, come si effettua un corpo?”. Nella prospettiva dello stoicismo non esistono quindi i corpi isolati, da una parte, e degli universali da questi separati: la realtà conoscibile è costituita solamente da corpi in relazione, sempre colti in determinate *situazioni*, sempre *disposti* in un certo modo; ed è questa loro stessa relazionalità evenemenziale a costituire l’effetto o l’evento.

Quando Deleuze introduce il mimo per la prima volta, egli lo fa a proposito della *caucus race* descritta da Lewis Carroll in *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) – dove i corridori partono quando vogliono, stazionano e si fermano a piacere poiché, dopotutto, tutti i partecipanti risulteranno vincitori. Tale corsa è ricondotta alla sfera del “gioco ideale”, poiché la forma di gioco – e, conseguentemente, di mimo – su cui l’autore riflette non ha nulla a che vedere col gioco normale, declassato a “caricatura o controparte

¹ A queste serie andrebbe aggiunta anche l’appendice dedicata al tema del fantasma nella letteratura moderna, con particolare riferimento a Pierre Klossowski, cfr. Deleuze, 1989, pp. 247-291.

del lavoro e della morale” (Deleuze, 1969)². Non è il corpo che corre che interessa qui Deleuze, e nemmeno a chi appartenga il corpo in azione; ciò che importa è piuttosto che questo corpo abbia appena effettuato o sia in procinto di effettuare un evento. Pertinente non è il *fatto* del correre, ma il *modo* in cui il corpo stesso si dà in quella situazione, come portatore di un’andatura piuttosto che di un inciampo o di un’esitazione³.

Proprio come l’evento stoico, la vita del mimo – la *vita mimica*, potremmo dire – non può mai svolgersi nel presente. Se, come Deleuze suggerisce, l’evento-effetto è sempre il segno o la traccia dell’azione di un corpo, non sarà allora possibile sostenere che quest’ultimo venga colto nella presenza, ma sempre e soltanto sul margine di un’azione compiuta o in procinto di compiersi. Non “un corpo corre”, ma “un corpo ha appena corso” oppure “un corpo sta correndo, è già arrivato in fondo alla strada”: sarà in ogni caso la sagoma di un corpo, la sua figura – ma anche, e forse soprattutto la traccia o le impronte evanescenti del suo cammino; riprendendo una efficace definizione di Frédérique Ildefonse, l’evento non è altro che una “postura dei corpi” (Ildefonse, 1997, p. 162). Il mimo, quindi, non rappresenta che il fantasma di un’azione avvenuta o a venire.

Deleuze sembra così intrecciare il senso del mimo con i corpi e le azioni; ma si tratta di azioni del tutto particolari che ricordano l’idea mallarmeiana del mimo: “Dipingere senza dipingere, non-pensiero, tiro che diviene non-tiro, parlare senza parlare [...] questa frontiera, questa superficie dove il linguaggio diventa possibile e, divenendolo, non ispira altro che una comunicazione silenziosa immediata” (Deleuze, 1976, p. 162).

Una volta afferrato l’evento, sarà possibile “raddoppiare i corpi” – cioè eludere il piano di cause e azioni – e rendere istantanea l’effettuazione⁴. Il saggio stoico è così presentato come un mimo in virtù della sua capacità di emergere dal piano ontologico delle cause raddoppiando gli effetti dei corpi. In altre parole, il mimo è pensato come colui che *raddoppia* – cioè allude e rende vane – le rappresentazioni, i corpi e le loro cause, esprimendo la loro immanenza agli eventi.

² Idee simili si trovano in un’importante nota di Mallarmé sul mimo: “Qui percorrendo, lì rimemorando al futuro, al passato, sotto una falsa apparenza di presente – così opera il mimo, il cui gioco si limita a un’allusione perpetua”, cfr. Mallarmé, 1945, p. 310 e Deleuze, 1969, p. 62.

³ Per Deleuze, il mimo assume evidentemente un ruolo ontologico fondamentale; ed è proprio nella prospettiva dell’ontologia stoica che Deleuze si riferisce al mimo – essendo lui stesso, secondo la bella definizione di Foucault, nient’altro che un mimo del saggio stoico (Foucault, 1970, p. 99).

⁴ È all’interno di questa prospettiva che Deleuze suggerisce la possibilità di qualcosa come “un’etica del mimo”: “Il saggio stoico non soltanto comprende e vuole l’evento, ma lo rappresenta e dunque lo seleziona, e un’etica del mimo prolunga necessariamente la logica del senso. A partire da un evento puro, il mimo dirige e raddoppia l’effettuazione” Deleuze, 1976, p. 173. In Deleuze l’uso degli effetti e l’uso dei corpi vengono entrambi ripiegati nella figura paradigmatica del mimo come possibilità etica.

2. Charlot

La figura del mimo riappare tuttavia in un altro luogo chiave della filosofia di Deleuze – quasi un ventennio dopo *Logica del senso*, volume datato 1969 – e precisamente ne *L'immagine-movimento. Cinema 1*, il primo dei due volumi dedicati al cinema. In questo nuovo contesto, il mimo è incarnato da una figura molto specifica, quella di Charlie Chaplin. Più precisamente, è il celebre personaggio di *Charlot* ad assumere un ruolo particolarmente significativo, perché, agli occhi di Deleuze, incarna paradigmaticamente la “piccola forma” che, insieme alla “grande forma” – che troverà invece il suo apice in Buster Keaton – è una delle due forme secondo cui si sviluppa l’“immagine-azione”⁵.

Più precisamente, la prima apparizione di Charlot si trova nel contesto di una più generale riflessione attorno al modo con cui le arti del Novecento, e il cinema in particolare, hanno saputo riflettere e mettere in opera una nuova idea di *movimento*, “un’evoluzione che coinvolgeva le arti e cambiava lo statuto del movimento, anche in pittura” (Deleuze, 1984, p. 19). Si tratta di un luogo cruciale di *Cinema 1*, in cui Deleuze sta affrontando il “primo commento a Bergson”, cioè l’analisi delle sue tre tesi sul movimento:

Ma già ai tempi del muto – continua il filosofo francese – Chaplin aveva sottratto il mimo all’arte delle pose per farne un mimo-azione. A chi rimproverava a Charlot di servirsi del cinema, e non di servirlo, Mitry rispondeva che egli offriva al mimo un nuovo modello, funzione dello spazio e del tempo, continuità costruita a ogni istante che si lasciava scomporre solo nei suoi immanenti elementi notevoli, invece di rifarsi a forme preliminari da incarnare (ib.)⁶.

Secondo Deleuze, l’originale operazione di Charlot sarebbe quella di “pervertire” una certa idea del mimo – inteso come “arte delle pose” mimetiche – in direzione di un nuovo “modello” che egli definisce “mimo-azione”: il punto è che non si tratta di *incarnare* forme già date all’interno di un contesto trivialmente mimetico quanto piuttosto di *costruire* una forma mimica che, radicandosi nella struttura spazio-temporale di un’azione o di una situazione, sia capace di produrre una forma continua e sintetica: indicheremo questa forma mimica, non esplicitamente definita da Deleuze, con il termine *gesto*. Tale forma può essere certamente *analizzata* – cioè scomposta nei suoi elementi notevoli – ma gli elementi che si ottengono attraverso la scomposizione analitica non sono, di per sé, capaci di restituire la continuità sintetica del mimo-azione. Traducendo quest’ultima considerazione all’interno di un contesto propriamente cinematografico potremmo affermare che il gesto (filmico) del mimo-azione non può

⁵ L’“immagine-azione” è la nozione centrale che Deleuze sviluppa lungo tutto il Corso di *Cinema 1*.

⁶ Cfr. Mitry, 1973, pp. 49-51.

essere compreso analizzando singolarmente, a esempio, i singoli fotogrammi che si trovano sul supporto fisico della pellicola.

La figura di Charlot non si costituisce sulla “posa” – o su di una “sezione immobile” – ma su qualcosa di natura differente; e questa idea coincide perfettamente con l’idea bergsoniana per cui “il cinema appartiene pienamente a questa concezione moderna del movimento” (ib.). Come lo stesso Deleuze puntualizza, “ricomporre il movimento con pose eterne o con sezioni immobili non fa differenza: in entrambi i casi si perde il movimento, perché si produce un tutto, si suppone che ‘tutto è dato’, mentre il movimento ha luogo soltanto se il tutto non è né dato né può essere dato” (ib.). Questa generalizzazione, per cui la ricomposizione del movimento attraverso “pose eterne” non riesce a rendere conto della sua *realtà*, si traduce, all’interno del campo mimico, come *scomparsa del gesto e della sua temporalità*: “Non appena ha luogo il tutto nell’ordine eterno delle forme e delle pose, o nell’insieme degli istanti qualsiasi, allora il tempo non è altro che l’immagine dell’eternità, o la conseguenza dell’insieme: non c’è posto per il movimento reale” (ib.)⁷.

Il limite a cui Deleuze fa riferimento risiede nel fatto che le pose (sezioni immobili) sono dei “momenti qualsiasi” che si riferiscono a elementi formali trascendenti, riducendo il movimento a una “sintesi ideale” – o, nei termini di *Logica del senso*, a una “sintesi congiuntiva” o “connettiva” (Deleuze, 1976, p. 155)⁸ – che è in grado di fornire al movimento stesso soltanto un ordine e una misura. Concepito in questo modo, il movimento sarà dunque inteso come un ordine delle pose o degli istanti privilegiati, quindi come transizione regolata da una forma a un’altra; tuttavia, aggiunge Deleuze, non è sufficiente riportare il movimento a dei momenti qualsiasi ma “bisogna diventare capaci di pensare la produzione del nuovo, cioè del notevole e del singolare, in uno qualunque di questi momenti” (Deleuze, 1984, p. 20). Il cinema diviene così un elemento essenziale nella nascita e nella formazione di questo nuovo pensiero, di questo nuovo modo di pensare il movimento stesso attraverso il cinema. E, come vedremo più avanti, se la trascendenza della posa non può rendere conto del movimento reale non potrà rendere conto neanche del tempo reale poiché incapace di restituirne una “presentazione diretta”⁹.

⁷ Si veda anche Bergson, 2002, p. 284.

⁸ “Non che la disgiunzione sia ricondotta a una semplice congiunzione. Si distinguono tre tipi di sintesi: la sintesi connettiva (se..., allora) che porta sulla costruzione di una sola serie; la sintesi congiuntiva (e), come procedimento di costruzione di serie convergenti; e le sintesi disgiuntive (o) che ripartisce le serie divergenti” (Deleuze, 1976, p. 155)

⁹ Il tema verrà ampiamente sviluppato nel volume pubblicato nel 1985, *L’immagine-tempo. Cinema 2*. Se il primo commento a Bergson si caratterizza come una confutazione della sua critica al cinema, per riconoscere proprio in questa arte il manifestarsi della durata bergsoniana, il secondo commento utilizza il primo capitolo di *Materia e memoria*, dal titolo *La selezione delle immagini per la rappresentazione*, per seguire e descrivere i tre mutamenti dell’immagine-movimento: l’*immagine-percezione*, nella sua prensione parziale e selettiva dell’oggetto; il suo prolungamento nella reazione, cioè l’*immagine-azione*, lo scarto tra le due, un intervallo esitante da parte del soggetto che rende possibile l’apparizione delle qualità pure, svincolate da qualsiasi utilità, proprie dell’*immagine-affezione*. A partire dal presupposto dell’identità di movimento e immagine, Deleuze compie così una classificazione dei diversi modi dell’immagine cinematografica, e dei corrispondenti segni indiretti del tempo, in un continuo passaggio dalla teoria ai concreti esempi cinematografici.

Ora, all'interno della tassonomia deleuziana che descrive i mutamenti dell'immagine-movimento, una modalità dell'immagine particolarmente importante è quella dell'"immagine-azione". L'immagine-azione non è soltanto una delle tre variazioni dell'immagine-movimento (insieme a "immagine-percezione" e "immagine-affezione") ma è strettamente legata alla nozione di "schema senso-motorio" che, per Deleuze, è un sinonimo di *cliché*. L'immagine-azione si divide a sua volta in due forme principali – la "grande forma" e la "piccola forma" – e, nell'analisi deleuziana, il cinema classico si distribuisce sommariamente secondo queste due forme. Ciò che qui ci interessa non è tanto la distinzione delle due forme ma il fatto che, secondo il filosofo francese, un genere cinematografico in particolare sembra essersi votato esclusivamente alla piccola forma "al punto da averla creata e aver gettato i presupposti per la commedia di costume" (p. 196): si tratta della comica e, in particolare, di Chaplin.

Un'immagine-azione riunisce sempre una dualità, a tutti i suoi livelli, ed è per questo motivo che essa può assumere i due aspetti differenti sopra citati:

La grande forma SAS' andava dalla situazione all'azione, che modificava la situazione. Ma c'è un'altra forma, che va al contrario dall'azione alla situazione, verso una nuova azione: ASA'. Questa volta, è l'azione che svela la situazione, un frammento o un aspetto della situazione, il quale dà inizio a una nuova azione. L'azione avanza alla cieca e la situazione si svela nel buio o nell'ambiguità. Di azione in azione, la situazione emergerà a poco a poco, varierà, infine si chiarirà o manterrà il proprio mistero. Abbiamo chiamato grande forma l'immagine-azione che andava dalla situazione come inglobante (sinsegno) all'azione come duello (binomio). Per comodità, chiameremo piccola forma l'immagine-azione che va da un'azione, da un comportamento o da un habitus a una situazione parzialmente svelata. È uno schema sensorio-motore rovesciato. Una simile rappresentazione non è più globale, ma locale. Non è più spirale, ma ellittica. Non è più strutturale, ma evenemenziale. Non è più etica, ma commedica (diciamo "commedica" perché tale rappresentazione dà luogo a una commedia, benché non sia necessariamente comica e possa anche essere drammatica). Il segno di composizione di questa nuova immagine-azione è l'indizio (p. 187).

La definizione generale di "piccola forma" sarà poco dopo chiarita da Deleuze proprio attraverso un riferimento alla "serie di Charlot" di Chaplin, in cui l'elemento – mimico, aggiungiamo noi – fondamentale è costituito da "una piccolissima differenza nell'azione, o tra due azioni, che farà valere una distanza infinita tra due situazioni, e che esiste solo per far valere tale distanza" (p. 196). Si considerino alcuni celebri sequenze della serie: Charlot è visto di spalle e, appena abbandonato dalla moglie, sembra tremare dai singhiozzi, e invece, non appena si gira, lo vediamo intento a scuotere uno shaker e a prepararsi un cocktail. Allo stesso modo, in guerra, Charlot segna un punto ogni volta che spara; ma quando il nemico gli risponde sparando, egli cancella immediatamente il punto. Deleuze coglie qui un

elemento essenziale del procedimento comico: l'azione viene filmata dall'angolazione della sua più piccola e infinitesima differenza rispetto a un'altra azione (ad esempio, sparare una fucilata-tirare un colpo) svelando così l'immensità della distanza tra due situazioni (partita di biliardo-guerra). Una delle sequenze più straordinarie è quando si vede Charlot che si attacca a una salsiccia che pende dal salumiere, suggerendo un'analogia che suscita simultaneamente tutta la distanza che separa un tram da una salumeria. È proprio quanto si ritrova nella maggior parte dei dirottamenti degli oggetti d'uso: una minima differenza introdotta nell'oggetto indurrà funzioni opponibili o situazioni opposte.

Ancora più significative sono le situazioni in cui Charlot fronteggia direttamente la potenzialità delle macchine e degli attrezzi – un tema assai frequente nella serie; quando Charlot si confronta con le macchine, ne trae l'idea di un “attrezzo smisurato” che si converte continuamente nella situazione contraria. Basta un “nulla” per volgere la macchina contro l'uomo, per farne uno strumento di cattura, di potere o persino di tortura¹⁰. Ciò che mostra la serie di Charlot è la possibilità di cogliere le leggi della piccola forma, come la confusione e l'identificazione con l'ambiente. La stessa *serie* di Charlot potrebbe essere pensata, al limite, come una serie di omologhi che tende all'infinito verso Charlot – Charlot nella sabbia, Charlot-statua, Charlot-albero, che reincarna la profezia di Macbeth e così via. Come a suggerire che per comprendere pienamente la figura di Charlot dobbiamo riferirci alla sua serialità, alla sua evoluzione. Charlot è la serie dei singoli Charlot, la figura generale che emerge dalla serie infinita – in cui dovremmo forse comprendere anche Chaplin stesso. Una differenza infinitesima ribalta sempre la situazione, inducendo lo sdoppiamento di personalità di un personaggio da cui dipende tutto – come in *Febbre dell'oro* o *Le luci della città* – o producendo l'istante come momento critico delle situazioni opponibili:

Charlot preso nell'istante, mentre va da un istante all'altro, ognuno dei quali esige da lui tutte le forze d'improvvisazione; infine, la linea d'universo che egli traccia in tal modo, tratto spezzato che si evidenzia già nei cambiamenti angolari del suo incedere, e che collega in fin dei conti i suoi segmenti e direzioni solo allineandoli sulla lunga strada in cui Charlot visto di spalle s'inoltra, tra pali e alberi senza foglie, oppure sulla frontiera che segue zigzagando, tra l'America in cui la polizia lo aspetta al varco, e il Messico in cui lo aspettano i banditi. È dunque tutto il gioco degli indizi e dei vettori che costituisce il segno dell'immagine comica: l'ellisse nei suoi due sensi (p. 197).

Si tratta della “legge dell'indizio”, un'infinitesima differenza nell'azione che fa valere una distanza infinita tra due situazioni, essenziale per il genere comico e per un pensiero (del) comico. Questa istanza del

¹⁰ Si pensi ad esempio alle grandi macchine di *Tempi moderni* che vengono messe a confronto con la mera alimentazione dell'uomo, conducendo a difficoltà inestricabili.

comico in generale trova tuttavia in Charlot non solo un paradigma ma anche una realizzazione assolutamente originale. La grandezza di Chaplin risiede nella capacità di selezionare i *gesti* prossimi e le corrispondenti *situazioni* distanti, in modo da far nascere dal loro rapporto un'emozione particolarmente intensa contemporaneamente a una risata, e di intensificare la risata con tale emozione. Se una piccola differenza nell'azione induce e fa alternare situazioni molto distanti o opponibili, una delle due situazioni sarà realmente toccante, terribile, tragica; e non si tratta di una semplice illusione ottica ma di una dinamica costitutiva, poiché il comico si definisce, in questo caso, *attraverso* l'attivazione del suo duale.

Nell'esempio precedente di Charlot soldato, la guerra è la situazione reale e presente, mentre la partita di biliardo arretra all'infinito. Eppure, non arretra abbastanza da impedire la nostra risata; inversamente, la nostra risata non impedisce l'emozione di fronte all'immagine bellica che si impone e si sviluppa, fino ad arrivare alle trincee inondate. Insomma, l'infinita distanza tra le due situazioni (la guerra e la partita di biliardo) commuove poiché l'avvicinamento delle due azioni – la piccola differenza nell'azione – ci fa ridere di più. Questo accade perché Chaplin non solo sa “inventare” la differenza minima tra due azioni ben scelte – cioè un *gesto* – ma sa anche costruire la massima distanza tra le situazioni corrispondenti: la prima tale da pervenire all'emozione, l'altra tale da accedere al piano trascendentale del “comico puro”. È un circuito emozione-risata dove la prima rinvia a una piccola differenza, la seconda a una grande distanza, senza che l'una cancelli o attenui l'altra ma in modo invece che entrambe si diano il cambio e si rilancino. Il genio di Chaplin non è allora comico o tragico ma le due cose insieme: quanto più si ride tanto più si è commossi:

In *Le luci della città* la giovane cieca e Charlot non si distribuiscono le parti: nella scena della matassa, tra l'azione cieca che tende ad annullare ogni differenza tra un filo e l'altro e la situazione visibile che si trasforma completamente, a seconda che uno Charlot presuntamente ricco tenga la matassa o uno Charlot miserabile perda il suo cencio, i personaggi sono entrambi nello stesso circuito, entrambi comici e commoventi (p. 198).

3. Charlot muore

Gli ultimi film di Chaplin scoprono il sonoro e, significativamente, fanno morire Charlot. In *Monsieur Verdoux* (1947) non soltanto Verdoux ridiventa Charlot quando va verso la morte, ma il dittatore che sale sulla tribuna si confonde con uno Charlot che sale sul patibolo. Lo stesso principio della serie sembra allora acquisire una nuova funzione. Nel film del 1947, la differenza tra i due aspetti o comportamenti di uno stesso uomo – l'assassino di donne e il marito innamorato di una sposa paralizzata – è così sottile che ci vuole tutta l'intuizione della sposa per presentire, a un certo punto, che egli è “cambiato”. Da una

differenza piccola ed evanescente risulta tuttavia una grande distanza delle situazioni opposte, testimoniata dai frenetici va e vieni tra i falsi domicili e la vera casa familiare. Bazin aveva riconosciuto questa stessa dinamica ne *Il grande dittatore*: non sarebbe stato possibile se, nella realtà, Hitler non avesse preso e rubato i baffetti di Charlot (Bazin, Rohmer, 1972, pp. 28-32). Tra il minuto barbiere ebreo e il dittatore, la differenza è minima tanto quanto quella tra i due baffi ma, nonostante ciò, ne risultano due situazioni infinitamente distanti e opponibili – quella della vittima e quella del carnefice.

Di nuovo, l'operazione di Chaplin non vuole offrire – se non marginalmente – un giudizio morale, del tipo che in ognuno di noi si nasconderebbe un dittatore o un assassino potenziale, o che sarebbero le situazioni a renderci buoni o cattivi, vittime o carnefici. Ciò che conta molto più di una dicotomia tra il buono e il cattivo sono i “discorsi soggiacenti” (Deleuze, 1984, p. 199), che si esprimono in quanto tali alla fine di questi film. Ed è per questo motivo che tali film procederanno nello stesso tempo a una progressiva conquista del sonoro e alla progressiva scomparsa di Charlot. La figura del mimo, e il gesto che lo definisce, sono proiettati nel discorso. Ciò che dicono i discorsi, nel *Grande dittatore* e in *Monsieur Verdoux*, è che la Società si pone nella situazione di fare di ogni uomo di potere un dittatore sanguinario, di ogni uomo d'affari un assassino, dato che offre troppi vantaggi alla cattiveria, invece di generare situazioni in cui la libertà e l'umanità, coincidano con il nostro interesse o con la nostra ragion d'essere. Ecco, dunque, cosa è cambiato negli ultimi film di Chaplin: il discorso introduce una dimensione del tutto nuova, e costituisce delle immagini “discorsive”.

Non si tratta più soltanto di due situazioni opposte che sembrano nascere da minuscole differenze tra azioni, tra uomini o all'interno di uno stesso uomo. Si tratta di due stati della società opponibili, di cui uno fa della piccola differenza tra gli uomini lo strumento di una infinita distanza di situazioni (tirannia), e l'altro farebbe della piccola differenza tra gli uomini la variabile di una grande situazione comune e comunitaria (Democrazia). Nella serie muta di Charlot, Chaplin poteva accedere a questo tema solo attraverso immagini idilliache o oniriche (il grande sogno di Charlot poliziotto o l'immagine idilliaca in *Tempi moderni*). Ma sarà il sonoro, sotto forma di discorso, a dare una consistenza “realista” al tema. Si potrebbe che Chaplin è uno degli autori che più hanno diffidato del sonoro e che al tempo stesso ne hanno fatto un uso radicale, originale: Chaplin se ne serve per introdurre nel cinema la *figura del discorso*, e trasformare così i problemi iniziali dell'immagine-azione. Di qui l'importanza particolare del *Grande dittatore*, in cui il discorso finale – a prescindere dal suo valore intrinseco – s'identifica con il linguaggio dell'uomo, rappresenta tutto quanto l'uomo possa dire, in rapporto alla falsa lingua del non-senso e del terrore, dell'urlo e del furore, che Chaplin inventa genialmente, in bocca al tiranno. La piccola forma della comica non mancava di nulla; ma, negli ultimi film, Chaplin la spinge sino a un limite che la fa pervenire a una grande forma e che non ha più bisogno della comica, pur conservandone la potenza e i segni.

Infatti, sarà sempre la piccola differenza a scavare in due situazioni incommensurabili o opposte (di qui la domanda lancinante di *Luci della ribalta*: qual è questo “nulla”, quest’incrinatura dell’età, questa piccola differenza dell’usura, che trasforma un bel numero di clown in uno spettacolo patetico?). Ma negli ultimi film, e ancora una volta in *Luci della ribalta*, le piccole differenze degli uomini o all’interno di uno stesso uomo diventano degli “stati di vita”, variazioni di uno slancio vitale che il clown può mimare, mentre le situazioni opponibili diventano due stati della società, uno impietoso che va contro la vita, l’altro che il clown morente può ancora scorgere e comunicare alla donna guarita. E anche in questo caso, in *Luci della ribalta*, tutto ha luogo attraverso l’introduzione del discorso, secondo una modalità shakespeariana, il più shakespeariano dei tre discorsi di Chaplin. Egli se ne ricorderà quando in *Un re a New York* si lancia nel discorso di Amleto, che è come l’inverso o l’antipode della società americana (la democrazia è diventata “regno” poiché l’America è diventata società di propaganda e di polizia)¹¹.

4. Il gesto contro il cliché

Nel secondo volume dedicato al cinema, tuttavia, Chaplin scompare, quasi fosse una figura esclusiva di quello che Deleuze definisce “cinema classico” a cui in effetti è dedicato *Cinema 1*. Uno degli aspetti della cesura che, secondo Deleuze, giustifica la separazione dei due volumi è la distinzione tra “cinema classico” e “cinema moderno”; non si tratta di una distinzione rigida né di una distinzione puramente cronologico-evolutiva¹² ma piuttosto di una differenza paradigmatica, legata a due modi differenti di intendere l’immagine cinematografica – modalità richiamate puntualmente nel titolo assegnato ai due volumi. Il cinema classico avrebbe portato a compimento l’immagine-movimento e la relativa “presentazione indiretta del tempo”, mentre il cinema moderno avrebbe introdotto la possibilità di una “presentazione

¹¹ Si veda anche il significativo confronto che Deleuze svolge, in queste stesse pagine, tra Buster Keaton e Charlie Chaplin: “La situazione di Buster Keaton è invece assai diversa. Il paradosso di Keaton è d’inscrivere immediatamente la comica in una grande forma. Se è vero che la comica appartiene essenzialmente alla piccola forma, vi è in Keaton qualche cosa d’ineguagliabile, anche rispetto a Chaplin, che conquista la grande forma solo attraverso la figura del discorso e il relativo disfacimento del personaggio della comica. La profonda originalità di Buster Keaton consiste nell’aver riempito la grande forma di un contenuto comico che sembrava rifiutare, di aver riconciliato a dispetto di ogni verosimiglianza comica e grande forma. L’eroe è come un minuscolo punto inglobato in un ambiente immenso e catastrofico, in uno spazio in trasformazione: vasti paesaggi che cambiano e strutture geometriche deformabili, rapide e cascate, grande nave alla deriva in mare, città spazzata dal ciclone, ponte che si schianta allo stesso modo di un parallelogramma che si appiattisce [...] È un’intuizione giusta, quella del produttore: se Chaplin può far ridere con la Prima guerra mondiale, ciò avviene perché, come si è visto, egli riferisce la situazione terribile a una piccola differenza in sé risibile. Keaton, al contrario, realizza una scena o una situazione fuori comica, un’immagine-limite, tanto per il ciclone quanto per il combattimento. Non si tratta più di una piccola differenza che farà valere delle “situazioni opponibili, ma di un grande scarto tra la situazione data e la situazione comica attesa (legge della grande forma). Come verrà colmato lo scarto, non solo in modo che l’azione comica si produca ‘comunque’, ma in modo che possa ricoprire e trascinare la situazione tutt’intera, e possa coincidere con essa? Proprio come per Chaplin, non possiamo dire che Keaton sia tragico. Ma il problema è nei due autori totalmente diverso. Ciò che è unico in Buster Keaton è il modo con cui innalza direttamente la comica alla grande forma”, Deleuze, 1984, pp. 200-201.

¹² Cfr. Deleuze, 1984, pp. 199-200.

diretta del tempo” che restava preclusa al cinema classico a causa del ruolo che in esso vi giocavano l’“immagine-azione” e lo “schema senso-motorio” (Deleuze, 1989). La domanda è allora se veramente Charlot/Chaplin sia una figura/attore propriamente classica o se, in realtà, non possa essere pensata come una *figura mimica* che si posiziona nell’interstizio tra il cinema classico e il cinema moderno¹³. Per verificare questa ipotesi sarà necessario riprendere sinteticamente alcuni concetti chiave su cui è costruito *Cinema 2*. Il primo di questi è certamente quello di “situazione puramente ottica e sonora”. Deleuze lo introduce all’inizio della sezione I.3, intitolata *L’intollerabile e la veggenza*:

Una situazione puramente ottica e sonora non si prolunga in azione più di quanto sia indotta da un’azione. Essa fa cogliere, si presume faccia cogliere qualcosa d’intollerabile, d’insopportabile. Non una brutalità come aggressione nervosa, una violenza esagerata che si può sempre estrarre dai rapporti senso-motori nell’immagine-azione. Non si tratta neppure di scene di terrore, benché a volte vi siano cadaveri e sangue. Si tratta di qualcosa di troppo potente, o di troppo ingiusto, ma a volte anche di troppo bello, che quindi eccede le nostre capacità senso-motorie (p. 29)

Qualcosa nell’immagine diviene troppo forte e saper cogliere questo “intollerabile”, questo “insopportabile” significa “divenire visionario”. Il cinema non è più un’impresa di riconoscimento o di rappresentazione ma di conoscenza, un dispositivo attraverso cui “fare della visione pura un mezzo di conoscenza e d’azione” (ib.) o, secondo l’efficace formula di Jean-Marie-Gustave Le Clézio, una “scienza delle impressioni visive, che ci obbliga a dimenticare la nostra stessa logica e le abitudini della nostra retina” (Le Clézio, 1971, p. 28). Ma, aggiunge Deleuze, ciò che è importante è che il personaggio o lo spettatore, e tutti e due insieme, diventino “visionari”, formino un circuito:

La situazione puramente ottica e sonora risveglia una funzione di veggenza, contemporaneamente fantasma e constatazione, critica e compassione, mentre le situazioni senso-motorie, per quanto violente, si rivolgono a una funzione visiva pragmatica che “tollera” o “sopporta” quasi ogni cosa, dal momento che è presa in un sistema di azioni e di reazioni. [...] Un nuovo tipo di personaggi per un nuovo cinema. Poiché quel che capita loro non gli appartiene, non li riguarda che a metà, essi sanno estrarre dall’avvenimento la parte irriducibile all’accadere: quella parte di inesauribile possibilità che costituisce l’insopportabile, l’intollerabile, la parte del visionario (Deleuze, 1989, p. 31).

¹³ La distinzione deleuziana tra cinema classico e moderno è radicalmente autoctona e sebbene si sovrapponga in parte al modo di intendere tale distinzione all’interno della storia, della teoria e della semiologia del cinema non va identificata con essa.

Il cinema moderno ha bisogno di un nuovo tipo di attore: non solo quegli attori non-professionisti così importanti per il neorealismo agli esordi, ma quelli che lo stesso Deleuze definisce come “non-attori professionisti” o, con un’espressione quantomai felice, “attori-medium”, “capaci di vedere e di far vedere più che d’agire, capaci talvolta di restare muti, talvolta d’intavolare una conversazione qualsiasi all’infinito, piuttosto che di rispondere o seguire un dialogo” (ib.).

Questo eccesso visuale non è legato a una presunta eccezionalità della situazione o delle azioni in gioco; come ricorda puntualmente Deleuze, né le situazioni quotidiane, né le situazioni-limite, si segnalano di per sé per qualcosa di raro o di straordinario. Siamo dotati di schemi senso-motori per riconoscere queste cose, sopportarle o accondiscenderle, reagire tenendo conto della situazione e così via: “Possediamo degli schemi per voltarci dall’altra parte quando le cose sono troppo sgradevoli, per ispirarci la rassegnazione quando sono orribili, per farci coinvolgere quando sono troppo belle” (p. 32). Lo schema senso-motorio produce infatti un *cliché*, cioè “un’immagine senso-motoria della cosa”¹⁴. Abitualmente percepiamo dunque soltanto *cliché*; ma quando i nostri schemi senso-motori si inceppano può sorgere un altro tipo d’immagine: “Un’immagine ottico-sonora pura, l’immagine intera e senza metafora, che fa sorgere la cosa in se stessa, letteralmente, nel proprio eccesso d’orrore o di bellezza, nel proprio carattere radicale o ingiustificabile, perché essa non deve più essere ‘giustificata’ nel bene e nel male...” (ib.).

La relazione tra *cliché* e immagine non è un legame pacificato o definitivo. L’immagine, infatti, tende a ricadere continuamente allo stato di *cliché*: perché si re-inserisce in concatenazioni senso-motorie, o perché induce essa stessa queste concatenazioni, o ancora perché non siamo in grado di percepire mai tutto ciò che vi è nell’immagine – perché, forse, un’immagine è fatta anche per non essere percepita integralmente, per nascondersi dietro ad un *cliché* ci nasconda l’immagine: a volte “bisogna fare dei buchi, introdurre vuoti e spazi bianchi, rarefare l’immagine, sopprimere al suo interno molte cose, che erano state aggiunte per farci credere che si vedeva tutto. Bisogna dividere o fare il vuoto per ritrovare l’intero” (p. 33). Altre volte è invece necessario che la nuova immagine competa con il *cliché* sul suo stesso terreno. Per vincere non è certo sufficiente parodiare il *cliché*, e nemmeno farvi dei buchi e vuotarlo. Non ci sono regole predefinite per pervertire i *cliché* o per scompigliare i legami senso-motori così come non basta bucare un *cliché* e rompere uno schema senso-motorio. Non è quindi sufficiente una mera *azione*: bisogna “associare all’immagine ottico-sonora forze immense che non sono quelle di una coscienza puramente intellettuale, e nemmeno sociale, ma di una profonda intuizione vitale” (ib.). Una semplice azione non è mai sufficiente

¹⁴ Il riferimento deleuziano è qui *Materia e memoria* di Bergson: “Come dice Bergson, noi non percepiamo la cosa o l’immagine intera, ne percepiamo sempre meno, ne percepiamo solo quel che siamo interessati a percepire, o piuttosto quel che abbiamo interesse a percepire, in ragione dei nostri interessi economici, delle nostre convinzioni ideologiche, delle nostre esigenze psicologiche” (Deleuze, 1989, p. 32).

poiché necessità di un prolungamento, di un'associazione, di un rilancio, dell'incarnazione dell'evento: un *gesto* appunto, poiché il gesto, per essere tale, esige il proprio prolungamento da parte dello spettatore.

I nuovi circuiti prodotti dalle immagini ottiche e sonore pure definiscono “un al di là del movimento”, fanno sì che il movimento non debba essere percepito in un'immagine senso-motoria, ma colto e pensato *in un altro tipo di immagine*. L'immagine-movimento non scompare né viene cancellata ma diviene soltanto la prima dimensione di un'immagine le cui dimensioni continuano a crescere. Non stiamo parlando di dimensioni dello spazio ma di una dimensionalità incorporea che eccede lo spazio. In questo modo, se l'immagine-movimento e i suoi segni senso-motori erano in rapporto solo con un'immagine indiretta del tempo, l'immagine ottica e sonora pura si lega direttamente a un'immagine-tempo che ha subordinato a sé il movimento: il tempo allora non *misura* più il movimento ma del movimento diviene una *prospettiva* del tempo. Ma non era forse questa una dinamica già all'opera nella serie di Charlot?

Mentre l'occhio accede a una funzione di veggenza, gli elementi non solo visivi ma anche sonori dell'immagine intrecciano rapporti interni tali che l'intera immagine deve essere “letta” non meno che vista, leggibile nella stessa misura in cui è visibile. Per l'occhio del veggente è la “letteralità” del mondo sensibile che lo costituisce come libro, cioè come semioticamente aperto. Anche in questo, ogni riferimento dell'immagine o della descrizione a un oggetto presupposto come indipendente non scompare, ma si subordina ora agli elementi e ai rapporti interni che tendono a sostituire l'oggetto, a cancellarlo a mano a mano che appare, dislocandolo sempre. Ma il gesto stesso è *letterale*, poiché è il capovolgimento che definisce un al di là del movimento. Quando l'immagine come gesto si svincola dai legami senso-motori, essa cessa di essere un'immagine-azione per diventare un gesto ottico, sonoro (e tattile) puro. Ma l'immagine che si condensa nel gesto da sola non basta: se vuole sfuggire al mondo dei *cliché* essa deve entrare in rapporto con altre forze ancora: un gesto leggibile che non misura né rappresenta “nulla” ma produce un pensiero sintetico-disgiuntivo che tuttavia, come forse direbbe Deleuze, “non manca di nulla”.

Bibliografia

Bazin, A., Rohmer, E., 1972, *Charlie Chaplin*, Paris, Cerf.

- Bergson, H., 2002, *L'evoluzione creatrice*, traduzione italiana di Fabio Polidori, Milano, Raffaello Cortina; ed. or. 1914, *L'évolution créatrice*, Paris, Alcan.
- Deleuze, G., 1989, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri; ed. or. 1983, *Cinema 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G., 1984, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri; ed. or. 1985, *Cinema 2. L'image-temps*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G., 1975, *Logica del senso*, traduzione italiana di Mario De Stefanis, Milano, Feltrinelli; ed. or. 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- Foucault, M., 1970, *Theatrum philosophicum*, in *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard.
- Ildefonse, F., 1997, *La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Paris, Vrin.
- Le Clézio, J.-M.-G., 1971, *L'extra-terrestre*, in Fellini, "l'Arc", n. 45, pp. 27-29.
- Mallarmé, S., 1945, *Mimique*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Mitry, J., 1973, *Histoire du cinéma muet, III*, Paris, Éditions Universitaires.

Fabio Domenico Palumbo

Charlot o dell’incoercibilità del visibile

ABSTRACT: According to Rancière’s lesson on the nature of visibility, cinema’s prerogative to derail the order of discourse is an indication of the aesthetic-political potential of the body-image.

In this sense, the erratic movement and the unpredictability of the ironic gesture find in Charlot an impressive incarnation, in the name of the incomparability between situations revealed by the “burlesque” action through the expression of infinitely small differences.

Keywords: Charlot, Rancière, Deleuze, Zupančič, gesture

Esiste un potenziale estetico-politico dell’immagine-Charlot?

Per rispondere a questo interrogativo, retorico quanto si vuole nella sua apoditticità, farò ricorso a un *détour* intorno al carattere pulsionale dell’immagine cinematografica, adottando la categoria anti-rappresentativa di “regime estetico” dell’arte, cui è strettamente connessa la nozione di “inconscio estetico”, introdotta da Jacques Rancière, per verificare la capacità del cinema di far deragliare la struttura narrativa del dicibile a vantaggio del divenire erratico del visibile.

Bisogna prima di tutto chiarire cosa significhi per Rancière farla finita con la rappresentazione. Si tratta di affermare la tesi per cui il nuovo indirizzo delle arti, nel suo sottrarsi all’ipoteca della *mimesis*, sgancia il visibile dal dicibile per consegnare le immagini alla rivoluzione estetica, a una nuova definizione di arte come “identità di un sapere e un ignorare, di un agire e di un patire” (Rancière, 2007, p. 167). La fine del regime rappresentativo ad opera della revoca estetica interrompe il “privilegio dello spazio teatrale della visibilità” (p. 171) a favore dell’accidente, che è poi l’identità del volere e del non volere, del sapere e dell’ignorare, dell’attivo e del passivo. È questa la logica dell’inconscio estetico, che orienta la pulsione sul dettaglio, sull’oggetto parziale, “frammento non raccordabile che disfa l’ordine della rappresentazione per rendere diritto alla verità inconscia” (Rancière, 2016, p. 93).

L’immagine cinematografica, al netto della sua captazione conservatrice da parte dell’industria culturale e dello *show business*, rientra a pieno titolo in questo nuovo statuto del visibile, caratterizzato dalla sostituzione dell’adeguamento all’Idea con l’immanenza del divenire; dalla destituzione dell’imitazione a vantaggio della differenza; dalla rottura della necessità dell’intreccio, diluito nella contingenza degli accidenti; dalla destrutturazione della posa a favore del gesto.

Il cinema di Charlot è cinema del gesto. Il gesto è insieme sprigionamento della contingenza e luogo di intensità libidica; affettività corporea e condensazione di senso; pathos del (non)sapere e atto mancato. È per questo che i gesti di Charlot non appaiono affatto improntati a una logica mezzi-fini, ma piuttosto

dettati dalla contingenza dell'incontro tra le peripezie della pulsione (l'aggressività di Charlot, le sue improbabili strategie seduttive, l'infantilismo pestifero) e l'accidente in agguato. Si veda a proposito come una combinazione di casualità per nulla ordinate trascini Charlot in *The Pawnshop* (1916) dalle zuffe immotivate col collega al banco dei pegni, alle maldestre e sconclusionate avance alla figlia dell'usuraio suo principale, fino alla improbabile auscultazione diagnostica di una sveglia recata in pegno da un cliente, poi "smontata" e "rimontata" senza criterio.

Il gesto di Charlot schiva la programmazione dell'azione compiuta, perché, semplicemente, si esaurisce nel farsi, con la stessa improntitudine del lapsus e la stessa enigmaticità dell'atto mancato. La *poesis* è dappertutto, perché è consegnata alla fulmineità delle immagini intermittenti – immagini labili –, di cui il gesto – eccessivo, gratuito, inadeguato, incongruo – è la quintessenza. Il "mondo fluttuante" dell'immaginità contingente si oppone all'imitazione proprio per questo suo carattere effimero, per la sua plasticità incessante e non-sensica.

Questa destituzione "gestuale" della *mimesis*, che sia di matrice platonica o aristotelica – copia dell'*eidos* o rapporto tra *mythos* e *praxis* –, è stata per il cinema un compito estetico-politico, sia a livello di arte sia di dispositivi di "cattura della realtà". Tanto il cinema di propaganda quanto quello hollywoodiano, industria culturale alla cui nascita Chaplin contribuì significativamente, hanno infatti a che vedere con una sottomissione "mimetica" del visibile al dicibile. Ciononostante – ed è qui il carattere propriamente politico del cinema secondo Rancière –, le immagini cinematografiche si sono spinte oltre la dimensione rappresentativa dissolvendo la "misura comune" – la via del "buon senso" e del "senso comune", direbbe Deleuze –, a favore di "un eterogeneo non gerarchizzato" (Rancière, 2007, p. 25), di una nuova ritmica. Non solo perché – quasi per ovvietà – Charlot è creatura del cinema muto ed è dunque sottratto alle maglie della parola. Ma ancor più perché la gestualità di Chaplin disubbidisce al codice del prevedibile per consegnarsi all'imprevedibilità dell'evento. Charlot mette in scena lo splendore puro dell'immanenza, l'evento-effetto di superficie frutto dell'assoluta contingenza: in altri termini, l'innocenza insubordinata del divenire-folle.

È sulla strada di questa insubordinazione ritmica – danzante, goffa, acrobatica, scomposta –, sulla scia di questa sovversione dello spirito di gravità, che intendiamo rintracciare Charlot. Si pensi alla marcia dalla postura innaturale, niente affatto marziale, di Chaplin in *Shoulder Arms* (1918), o alla vanità di tutti i tentativi dell'ufficiale di irreggimentare la recluta Charlot, i cui movimenti col fucile in spalla non sono affatto "mimetici" rispetto a quelli dei commilitoni, che si muovono ordinatamente in risposta agli ordini dati al reparto inquadrato. Il dettaglio più "fuor di sesto" di Charlot sono naturalmente i piedi ruotati verso l'esterno, che aggiungono goffaggine alla scena destrutturando l'andatura rigida e compatta della truppa.

È a questo livello che un nuovo regime di “immaginità” ci restituisce, coerentemente, delle immagini “altre”, sottratte alla misura comune dell’intreccio ordinato, della subordinazione mimetica e “composta” della favola alle azioni (il *mythos* come *mimesis praxeos*), a vantaggio di un divenire affrancato dalla rappresentazione, che fa dell’azione scomposta e insubordinata il motore della favola.

L’inadeguatezza, l’equivocità, l’ellissi, l’improvvisazione dei gesti del vagabondo-Charlot (*The Tramp*), sono in questa cornice altrettante strategie visuo-concettuali per schivare la gabbia discorsiva del linguaggio che imbriglia il gesto nei processi di significazione, della struttura verticale che lega le immagini al modello, sottomettendo il succedersi delle scene a una concatenazione “reale” di fatti.

In estrema sintesi, è all’opera nel cinema delle immagini-lampo, del gesto superfluo, del movimento inefficace, della presenza erratica, un divenire-folle che segue precisamente la logica dello scompiglio, quello che Charlot porta sulle scene.

Nel primo film con protagonista Charlot, *Kid Auto Races at Venice, Cal.* (1914), il vagabondo disturba una gara annuale di macchine per bambini, tenutasi effettivamente domenica 11 gennaio 1914 a Venice, California. Charlot improvvisa, testando le reazioni del pubblico ai suoi reiterati tentativi di farsi filmare dal cameraman intento a riprendere la gara. La confusione portata da questo “ingombrante” Charlot turba con la sua irriducibilità “pulsionale” la normalità, prevedibilmente borghese, dell’evento festivo. Il suo rientrare ostinato nell’inquadratura sembra voler testimoniare il carattere ingovernabile e incoercibile della sua immagine, del simulacro-Charlot, o forse dello stesso incombere dell’evento e dell’accidente nelle nostre vite.

Cosa ci dice tutto ciò sulla natura dell’immagine cinematografica di cui Charlot sembra fornire un “campione” quintessenziale, presentandosi al pubblico fin dalla sua prima apparizione come un’icona “insopprimibile”, dotata di tratti ad un tempo irritanti e burleschi?

A proposito della destituzione dell’ordine mimetico ad opera dell’immagine cinematografica, viene in soccorso di Rancière l’affermazione di Epstein riguardo alla stessa tecnica di ripresa e registrazione dell’occhio meccanico, che vede e trascrive “una materia uguale allo spirito, una materia sensibile immateriale, fatta d’onde e corpuscoli, che abolisce ogni opposizione fra apparenze ingannevoli e realtà sostanziali” (Rancière, 2006, p. 11). È nientemeno che la logica dei simulacri, che sovvertono la distinzione tra copie e originali, come già temuto da Platone nel *Sofista*. La logica della “favola” aristotelica, l’intreccio di azioni necessarie opposte alla contingenza delle immagini-simulacro, è in realtà lontana dalla vita proprio nel momento in cui cerca di imitarla. “La vita [...] non è fatta di storie, in essa non troviamo azioni orientate verso fini determinati, ma solo situazioni aperte in ogni direzione [...] un movimento lungo, continuo, composto da un’infinità di micro-movimenti” (p. 10).

È questa serie contingente di azioni erratiche a caratterizzare Charlot come figura dell'evento, del concatenamento molecolare destituente l'ordine molare, sia esso naturale o sociale.

C'è una singolare convergenza, in Charlot, delle due accezioni dell'immagine-simulacro, tecnica ed estetica, nella maschera dell'automa burlesco. Per Rancière, non si tratta solo di intravedere nella mimica di Charlot, con Bazin, “la forma fissata dai sali d'argento sulla pellicola di celluloido” (p. 23), enfatizzando la natura fantasmatica-simulacrale del personaggio-icona di Chaplin, quasi fosse una creatura al servizio dell'essenza del mezzo cinematografico. In realtà, “già prima del cinema l'automa burlesco era una figura estetica costituita [...] che ricusava la psicologia tradizionale” (p. 23). La rottura del principio mimetico di somiglianza implica quindi un sabotaggio dell'identità individuale, dell'identificazione come rispecchiamento nei meccanismi dell'intreccio, cui subentra un divenire-passivo – divenire-folle –, caratterizzato da “azioni e reazioni sempre in eccesso o in difetto” (ib.), che operano la sovversione dei nessi causali e destrutturano la logica “ordinaria” del film d'azione. La somiglianza mimetica viene rimpiazzata, per così dire, da una dissimilitudine erratica; l'evento scompagina la rappresentazione.

Ma ad essere messa in discussione dall'apertura di Charlot sull'evento, dalla sua presa nel flusso (cinematico) del divenire-folle, è la stessa soggettività, consegnata, come detto, a un'altalena “dell'impotenza e dell'eccesso di potere” (p. 25). È un tratto quasi spinoziano di Charlot, che sembra volerci insegnare cosa può un corpo, nelle sue azioni e passioni, a patto di restare aperto all'incontro: l'incendio, l'incidente, la svolta ad ogni angolo di strada che ci espone all'amore e alla morte, alla violenza e alla carezza.

Tiriamo le fila di quanto detto finora. Esiste un regime estetico dell'arte, affine al discorso dell'inconscio, capace di scardinare la logica della rappresentazione (è questo il principale guadagno teorico di Rancière). La ricaduta politica di tale postura anti-mimetica è nel senso della sovversione di ogni ordinamento gerarchico del gesto, sganciando il visibile dalle maglie del dicibile, l'immagine dalla parola. In particolare, l'immagine cinematografica, in alcune sue espressioni, per caratteristiche non tanto o non solo tecniche quanto più prettamente estetiche, è stata capace di esprimere al meglio questo nuovo regime anti-rappresentativo dell'arte, fondato non più sull'intreccio ma sull'incontro. All'interno della storia del cinema, la figura di Charlot appare come il punto di condensazione di questa nuova poetica dell'evento, della contingenza, dell'incontro e del caso.

Si tratta ora di verificare ulteriormente quest'ipotesi sulla scorta dell'utilizzo di Charlot all'interno della riflessione sul cinema di Gilles Deleuze.

Come detto poc'anzi, la dimensione evenemenziale di Charlot descrive un movimento erratico, sottratto a qualsiasi destinazione. L'imprevedibilità del gesto ironico trova in Charlot – in linea con le notazioni

deleuziane de *L'immagine-movimento* – una formidabile incarnazione, nel segno dell'incomparabilità tra situazioni svelata dall'azione “burlesca” attraverso la messa in scena di differenze infinitamente piccole. In altre parole, la dimensione visuale dell'arte cinematografica, segnatamente nell'opera di Chaplin, si manifesta come apertura della differenza all'infinitamente piccolo attraverso l'incoercibilità espressiva dei corpi.

Per Deleuze, il cinema cospira con arti come la danza, il balletto e il mimo per sbaragliare le pose e le figure, consegnandole all'immanenza del movimento, un movimento riportato all'istante qualsiasi. Non si tratta più, nel cinema – e nella torsione che esso impone alla danza, al balletto, al mimo –, dell'arte “figurale”, “ieratica”, delle pose, intese come attualizzazione di una forma trascendente, ma di istantanee immanenti al movimento, di una successione di istanti qualsiasi cui va ricondotto il movimento stesso (non ci si soffermerà in questa sede sulla necessaria sintesi teorica operata da Deleuze in *Cinema 1*, che, tenendo conto della nozione bergsoniana di durata, è in grado di spiegare l'irrompere del nuovo in ciascuno degli istanti qualsiasi del movimento o dei fotogrammi della pellicola).

Qui ci interessa sottolineare, con Deleuze, come Chaplin strappi “il mimo all'arte delle pose per farne un mimo-azione” (Deleuze, 1984, p. 19). Si tratta, evidentemente, di un'azione (panto)mimica che contrasta lo spirito di gravità e non si sottomette alla “vocazione ieratica” delle pose ingessate, all'imposizione dall'alto di forme di ascendenza platonica e legate al regime della rappresentazione. Deleuze riprende a tal proposito la chiara impostazione di Jean Mitry nella sua *Histoire du cinéma muet*: “[...] Charlot [...] dava al mimo un nuovo modello, funzione dello spazio e del tempo, continuità costruita a ogni istante che si lasciava scomporre solo nei suoi elementi immanenti notevoli, invece di riportarsi a forme preliminari da incarnare” (ib.). Charlot non è una bella statua; piuttosto, come detto in precedenza, è un “automa burlesco”, la cui boxe è anche sempre una danza, o, più precisamente, percorre tutto il nastro di Möbius fino al punto in cui il pugilato si trasmuta in balletto – è il meccanismo dell'esagerazione del comico.

Charlot è la maschera del burlesque, e quest'ultimo, nelle pagine de *L'immagine-movimento*, si staglia come il genere per eccellenza della “piccola forma”, quella che, nella grammatica deleuziana, ribalta la supremazia della situazione definita a vantaggio dell'azione equivoca, dell'indizio ambiguo che porta lentamente al disvelamento di una situazione (lo schema della “piccola forma”, come noto, è ASA).

Ma in che modo Charlot declina il burlesque? Attraverso “una piccola differenza nell'azione, o tra due azioni, che farà valere una distanza infinita tra due situazioni, e che esiste solo per far valere tale distanza” (p. 196). Questa arte burlesca della contraddizione tra azioni e situazioni innesca nello spettatore una compresenza di affetti contrastanti, capaci di potenziarsi a vicenda. A proposito di *Charlot soldato (Shoulder Arms)*, Deleuze scrive infatti:

la distanza infinita tra S' e S'' (la guerra e la partita di biliardo) ci commuove maggiormente in quanto il riavvicinamento delle due azioni, la piccola differenza nell'azione ci fa ridere di più. [...] È un circuito risata-emozione: una rinvia alla piccola differenza, l'altra alla grande distanza, senza che l'una cancelli o attenni l'altra, ma tutt'e due si danno il cambio e si rilanciano. [...] Il genio di Chaplin è di fare tutt'e due le cose insieme, di far sì che si rida quanto più si è commossi (p. 198).

È uno schema che si ripete in *City Lights* (*Luci della città*), dove Charlot dà e riceve fiori e denari, a seconda che la situazione lo metta dinanzi alla giovane cieca nei panni del "milionario" o in quelli dello "straccione", e che nei film sonori, tra tutti *Il grande dittatore*, sembra acquisire una nuova potenza, attraverso quella che Deleuze chiama la Figura del discorso: la differenza minima tra i baffi del barbiere ebreo e del dittatore è il correlato di due situazioni incommensurabili, incommensurabilità che si disvela nella torsione che trasforma il discorso bellicista e nonsensico di Adenoid Hynkel in quello pacifista e meditato del barbiere ebreo.

È qui che il burlesque viene condotto da Chaplin al parossismo, ma ciò che più ci interessa in questa sede è la sua caratteristica peculiare: far deflagrare il cortocircuito patico tra risata ed emozione, attraverso la percezione del contrasto, rispettivamente, tra la differenza minima a livello di azioni e la differenza massima a livello di situazioni. È emblematico in questo senso il caso di *The Idle Class*: "visto di spalle, Charlot abbandonato da sua moglie sembra scosso dai singhiozzi, e invece, non appena si gira, si vede che sta scuotendo uno shaker e si prepara un cocktail" (ivi. p. 196).

L'umorismo è qui "generato dal segno di un'azione equivoca" (Bogue, 2003, p. 88); questo segno è l'indice di Peirce con valore di indizio, un'immagine equivoca che punta verso due differenti situazioni, come piangere disperatamente su un amore perduto o prepararsi incurantemente un drink.

Secondo Deleuze, come noto, non bisogna ravvisare in Chaplin il tragico, proprio per la commistione emotiva di risata e commozione evocata attraverso la differenza minima tra azioni e la distanza massima tra situazioni. Ma la capacità deflagrante della comicità burlesca a livello estetico investe una posta in gioco ancora più alta, riconducendoci al nesso essenziale tra estetica e politica da cui siamo partiti. Può esserci di grande aiuto in questo senso la densissima opera di Alenka Zupančič dedicata al comico.

In *The Odd One In. On Comedy*, Zupančič sottrae il comico alla presa dei *communication studies* attraverso una serie di innesti filosofici e psicoanalitici, afferenti a una declinazione della differenza (e della ripetizione) debitrice tanto della lezione di Gilles Deleuze quanto di quella di Jacques Lacan. La differenza è infatti la chiave di volta per smarcare il comico dall'ipoteca della *mimesis*, così come, per Rancière, la rottura con l'identità o la somiglianza aveva inaugurato il regime estetico e segnato il primato dell'evento sull'intreccio. L'ipotesi di Zupančič è che non sia il tragico, ma il comico, a rendere giustizia alla natura smagliata, lacerata, frammentaria dell'esistenza, articolando ciò che non potrebbe stare insieme, rendendo possibile

la coesistenza di realtà alternative e contraddittorie. Si diceva in precedenza che l'arte mimetica, al contrario, nel suo tentativo di imitare la vita, finisce per tradirla, mancando il tratto generativo-differenziale della ripetizione, il carattere plastico della pulsione (plasticità che si palesa quando la si smarca dalla sua deriva mortifera, propria di una ripetizione ossessiva e sterile).

La logica “comica” della coesistenza di due eventi contraddittori – ad esempio, l'essere milionari e straccioni –, di due affetti incompatibili – la risata-pianto –, presuppone lo smantellamento dell'ordine proposizionale, naturale, sociale, e a conti fatti anche di quello ontologico, laddove “licenzia” il principio di identità per far posto al divenire-folle.

È alla luce di un simile rovesciamento della “rappresentazione” che la distinzione tra commedia e tragedia va problematizzata, ribaltando a favore del comico il giudizio in merito alla capacità di esprimere l'universalità delle emozioni e di risuonare con la vita *tout court*.

In questo senso, Zupančič scrive che il vagabondo, *The Tramp*, è “perfettamente stereotipico”, eppure, “allo stesso tempo sarebbe difficile trovare qualcosa di più concreto, soggettivo e universale [...]” (Zupančič, 2008, p. 37). Anche allargando lo sguardo a *The Gold Rush* o *Modern Times*, Charlot diventa l'incarnazione di un nome generico: “*Lone prospector*” (in *The Gold Rush*) o “[*Factory*] *Worker*” (in *Modern Times*). L'abdicazione al nome proprio, al contrassegno più immediato dell'identità personale, ha naturalmente a che vedere con la crisi di qualsiasi identificazione speculare-mimetica e con una metamorfosi della soggettività di cui il cinema si fa testimone. Si tratta, ovviamente, per Charlot, di incarnare l'universale in una maniera assolutamente non-platonica, decisamente anti-mimetica: per Zupančič, Charlot non è il “rappresentante” imperfetto della “*trampship*”, “*prospectorship*” o “*workership*”, ma è il divenire-vagabondo, divenire-cercatore, divenire-lavoratore. Nella commedia è evidentemente all'opera un movimento opposto rispetto a quello tragico:

Nella tragedia il soggetto agente, attraverso le varie traversie cui va incontro, deve lasciare – spesso a prezzo della propria morte – che qualche principio, idea o destino universali risplendano attraverso di lui. Nella commedia, al contrario, qualche universalità (‘vagabondo’, ‘lavoratore’, ‘misanthropo’) deve lasciare che un soggetto in tutta la sua concretezza splenda attraverso di essa – non come l'opposto di questo universale (o come il suo supporto irriducibile), ma come la sua verità inerente, la sua flessibilità e vita (pp. 37-38).

È la vagabondaggine che deve cedere il passo al vagabondo. Qui, naturalmente, non si tratta di rappresentare l'Idea, ma di incarnare una virtualità, di attualizzarla. Siamo evidentemente di fronte a una lettura lacaniana della *Fenomenologia* hegeliana che la sfronda dal registro della rappresentazione, innescando un movimento interno all'universale che ne rivela lo spirito autentico. “È solo con il concreto

che giungiamo al vero spirito dell'universale", e in questo consiste la specificità e la "superiorità" del comico, poiché "il materialismo della commedia è precisamente il materialismo dello spirito" (p. 38). Charlot, dunque, come "universale concreto", in termini hegeliani, ma, volendoci attenere all'ontologia deleuziana da cui siamo partiti, lo si potrebbe altrettanto bene definire come un'incarnazione del senso-evento.

La produzione eccedente del senso è la stessa capacità generativa della ripetizione, quella che, con Deleuze, non apporta l'identico, ma produce il nuovo, con tutto il suo portato autenticamente rivoluzionario. È facile dunque intravedere come al crocevia tra incarnazione comica, irruzione del nuovo e potenziale rivoluzionario si situi l'eccedenza estetico-politica di Charlot di cui andavamo in cerca all'avvio di questa trattazione.

Il comico rivoluzionario, che incarna la potenza generativamente contraddittoria della differenza, e, in ultima istanza, del desiderio, al rovesciamento del regime mimetico affianca la possibilità di un nuovo mondo. Charlot come nome del comico è l'immagine-lampo che, nel suo guizzo effimero, mima la possibilità di fare, disfare e rifare il mondo – un fare e disfare che è come lo smontaggio e il rimontaggio alla bell'e meglio della sveglia del banco dei pegni, in cui non ci si preoccupa di qualche ingranaggio fuori posto, perché l'eccedenza, il resto, non sono errori di sistema, ma dispositivi per sabotare il sistema.

Bibliografia

Bogue, R., 2003, *Deleuze on Cinema*, London-New York, Routledge.

Deleuze, G., 1983, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit; tr. it. 1984, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri.

Deleuze, G., 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit; tr. it. 1989, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri.

Rancière, J., 2001, *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil; tr. it. 2006, *La favola cinematografica*, Pisa, Edizioni ETS.

Rancière, J., 2003, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique éditions; tr. it. 2007, *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini Editore.

Rancière, J., 2011, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Éditions Galilée; tr. it. 2016, *L'inconscio estetico*, Milano-Udine, Mimesis.

Zupančič, A., 2008, *The Odd One In. On Comedy*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Interview

Une leçon d’insurrection philosophique ? Conversation avec Guillaume le Blanc*

K. : Une grande partie de votre travail de philosophe est consacrée à la question des vulnérabilités, et en particulier à la définition des rapports entre vulnérabilité et politique. En 2014 vous publiez chez Bayard *L’insurrection des vies minuscules*, qui est un livre centré sur la figure de Charlot et qui montre, à travers l’analyse de ses films, les diverses formes de précarité auxquelles renvoie ce personnage, leur multiplicité, leur actualité aussi. Vous évoquez entre autres le Mouvement des Indignés, né sur la Puerta del Sol à Madrid, qui bat alors son plein, mais également tous ces gens *minuscules* qui ne se révoltent pas forcément, qui ne *se manifestent* même pas, et pour qui Charlot pourrait constituer une « leçon d’insurrection philosophique ». Avant de parler plus en détails des possibilités – politiques, philosophiques – que suggère le personnage Charlot, pourriez-vous nous rappeler la myriade de *formes de vies précaires* qu’il incarne, l’actualité des problématiques sociales qu’il soulève ?

Guillaume le Blanc : J’ai voulu extraire Charlot des films de Chaplin en le considérant comme l’un de nos contemporains. Ce qui m’a intéressé, à la vision de tous les films de Chaplin et ce, depuis ses premiers courts-métrages dès 1914, c’est de considérer Charlot comme l’une des vies minuscules captées par hasard par la caméra de Chaplin, de film en film. En le voyant vivre pour ainsi dire devant nous, on ne peut qu’être frappé par l’extrême précarité de Charlot tout autant que par son extrême résistance. D’une certaine façon sa précarité est donnée dans sa résistance même mais cette résistance ne répond en aucun cas à un programme politique, à une intention insurrectionnelle. C’est bien davantage une insurrection par le bas liée à la nécessité de tenir le coup. L’athlétisme de Charlot – il court, il patine les yeux fermés au bord du vide, il nage, il jongle – est un vitalisme de la précarité qui est déployé pour contrer les conditions de vie qui lui sont faites. Cette vitalité tient au fait que Charlot est l’être de la débrouille. Je renvoie sur ce point à la distinction produite par Certeau dans *L’invention du quotidien* entre la stratégie et la tactique. Étant privé des « stratégies » de l’ingénieur qui rationalise sa fabrication en un véritable système d’activités, Charlot n’a d’autre possibilité que de ruser avec le monde, d’inventer des « tactiques » qui tiennent d’abord à la capacité de faire avec les moyens du bord. Il est un être sans autres ressources que

* Entretien réalisé par Melinda Palombi.

la possibilité illimitée de faire avec ses seules ressources corporelles. Le corps de Charlot est littéralement un corps de survivant, d'un sujet acculé à la survie (qui est en fait le plus souvent une sous-vie), qui passe une partie non négligeable de son temps à tirer parti, parfois jusqu'à l'absurde, de ce qui se présente à lui, comme la scène de la Ruée vers l'or où on le voit manger sa propre chaussure de façon métonymique en lieu et place de la dinde de Thanksgiving.

La précarité de Charlot tient à des formes de vie qui finissent par valoir comme une introduction à la vie du dedans-dehors qui est pour moi la vie précaire par excellence. Dès *Vies ordinaires vies précaires* (Seuil, 2007), j'ai en effet interprété la précarité comme une construction sociale (m'opposant à toutes les versions néolibérales de la précarité qui la considèrent comme une donnée naturelle de l'existence), intercalée de façon idéal-typique entre un régime de pure inclusion dans lequel un sujet a toutes les propriétés sociales en sa possession et un régime de pure exclusion dans lequel un sujet n'a plus la moindre propriété sociale en sa possession. Là où nous nous imaginons l'individu indépendant, selon une vulgate individualiste qui tend à le présenter comme libre entrepreneur de soi-même, les analyses sociologiques, notamment celles de Robert Castel dans son livre d'entretiens avec Claudine Haroche, *Propriété, propriété sociale, propriété de soi*, soulignent en quoi l'individu pour exister a besoin de propriétés sociales qui soutiennent son existence, sans lesquelles sa vie est fragilisée. De ce point de vue, la précarité est un état social dans lequel celle ou celui qui y est situé dispose encore d'un certain nombre de propriétés sociales qui lui permettent de se sentir « dedans » mais est privé d'au moins une propriété sociale majeure dont la perte lui fait éprouver qu'il est déjà « dehors ». Cet état intermédiaire que j'analyse comme le régime social du « dedans-dehors » est précisément ce qui caractérise la précarité. La précarité a été longtemps rendue invisible par le fait qu'elle a été recouverte par les expériences négatives de l'exclusion mais sa pleine visibilisation qui s'est fait jour dans les années 90 en France, sous l'influence notamment des sociologues Bourdieu, Cingolani et Castel dans des registres très différents, dans les années 2000 aux USA notamment grâce aux essais de Judith Butler, a eu pour effet de bouleverser la logique sociale mais aussi l'interprétation qui en est proposée et ainsi de contribuer à faire émerger une forme de vie pendant longtemps dissimulée par les systèmes d'interprétation dominants de l'exclusion sociale. Dans *L'insurrection des vies minuscules*, je me suis contenté de transposer Charlot dans notre époque en le considérant encore comme un témoin précaire de notre temps afin de mieux faire apparaître la créativité des vies minuscules et d'en faire émerger l'utopie politique, sans me rendre aveugle par ailleurs aux projets de captation de cet imaginaire créateur du précaire induits des formes les plus contemporaines du néolibéralisme.

K. : Charlot représente selon vous toutes ces « vies minuscules qui refusent de disparaître », il est « le personnage conceptuel d'où procède cet art de la révolte minuscule », autrement dit il n'incarne pas une forme d'insurrection héroïque, illustre, il incarne plutôt une « faiblesse ». Une petitesse, semblable à celle de David face à Goliath, et pourtant différente, car Charlot, vous l'expliquez bien, n'est pas un vainqueur : c'est un héros qui ne terrasse personne, qui court, qui s'enfuit, et cette fuite même n'est pas très efficace. Comment s'affirme-t-elle donc ? Pourriez-vous revenir sur cet *art de la fuite*, et même *art de la disparition* – qui n'en est jamais vraiment une – dont vous parlez dans votre livre ?

G.I.B. : Si Charlot incarne la « faiblesse », c'est uniquement au sens où il incarne la « force de la faiblesse ». Tout comme la non-violence, souligne Butler, est interprétée à tort comme une passivité, alors qu'elle est une véritable action et affirme une force, la faiblesse de Charlot n'est en aucun cas une fragilité muette, signe d'une résignation ou d'une soumission induisant une dislocation future ; elle est une extrême action qui tient à la nécessité vitale d'esquiver et d'esquisser. D'une part, il faut esquiver les coups mortels quand ils surviennent, mais d'autre part il faut esquisser des éléments inchoatifs d'une vie alternative, suspendue à sa quasi-disparition alors même qu'elle tente d'apparaître. La fuite relève de cette esquive/esquisse dont la restitution contribue à forger les éléments d'une phénoménologie de la vie précaire. Elle est d'abord un art de la désertion. Quand les policiers veulent arrêter Charlot, la seule possibilité est la course que j'ai d'ailleurs analysée dans le livre *Courir. Méditations physiques*, comme un « art pauvre », une sorte d'« arte povera » qui renvoie aux conditions de vie faites aux plus « démunis » qui n'ont d'autre possibilité le plus souvent pour tenir le coup que d'aller voir ailleurs, contribuant à retourner le fameux proverbe « va voir ailleurs si j'y suis » en proverbe des précaires, « va voir ailleurs pour continuer à être ». Mais la désertion, comme art ultime de l'esquive, forge monde, crée un alter-monde qui, pour être précaire, n'en est pas moins existant. En fuyant le travail, la prison, en se mettant en marche avec sa fiancée dans *Les temps modernes*, Charlot s'invente une façon d'habiter le monde qui tient de l'occupation des sols grâce à une cabane plantée à travers champs. Cet art du précaire surgit par les esquisses en rapport aux esquives : il est moins un antimonde qu'un autre-monde engendré par la fuite elle-même. Il faut s'imaginer la précarité et, par-delà, l'exclusion comme un tel état social d'adversité que tenir relève, pour les précaires, et plus encore pour les exclus, d'un véritable travail. Ce travail a une caractéristique, notamment pour les exclus : c'est un travail non rémunéré. Et pourtant, sans lui, c'est toute une vie qui s'écroule, et avec elle un risque de ségrégation et de dangerosité sociale. Me rendant un jour à Lyon pour défendre les Bains Douches de Villeurbanne, menacés de fermeture, j'ai été frappé par le fait que des collectifs de soutien aux sans-domiciles avaient retracé sous forme de cartes géographiques les parcours quotidiens des personnes vivant à la rue : on y voyait un ensemble incroyable de trajectoires révélant par-là l'extrême activité de

personnes qui, pour tenir, doivent impérativement se laver le matin aux Bains Douches de Villeurbanne, poursuivre dans tel quartier de Lyon en faisant la manche par exemple pour se rendre en fin de journée à telle association avant le soir de « bénéficier » d'un repas à tel autre endroit pour finalement dormir dans un autre lieu de Lyon. C'est effectivement un apparaître au bord du disparaître qui tient lieu d'un activisme étonnant et c'est précisément en quoi consiste le travail de celles et de ceux qui n'ont plus que la force de mobilité de leur propre corps pour continuer à apparaître afin de ne pas disparaître totalement. C'est cette leçon philosophique d'une certaine façon que nous restitue Charlot depuis les premiers courts-métrages qui le montrent immigrant ou vagabond : apparaître ici pour ne pas disparaître là, c'est assurément ne jamais être à sa place et c'est précisément le fait de celles et de ceux dont la place a été retirée et qui, pour être des « sans-places » n'ont d'autre possibilité que de se faire nomades.

K. : Charlot ne se limite pas à incarner la fragilité des « vies minuscules » qui composent le *peuple* des précaires, il pose également la question de la possibilité de l'existence même d'une telle communauté, voire de toute communauté, vous parlez récemment d'une « solidarité des éprouvés ». Charlot contribue selon vous à esquisser une philosophie du « nous », mais comme philosophie précaire, « en pointillé », « dans le creux des lignes », trouvant peut-être dans cette précarité même une solution possible.

G.I.B. : L'erreur serait effectivement de renvoyer Charlot à la solitude de la vie en état de débrouillardise là où il fait apparaître au contraire un mode d'être qui permet de repenser sur de toutes autres bases l'apparaître des précaires par la création d'assemblées, de communautés. Il faut ici faire attention à ne pas se situer à un niveau prescriptif mais en rester à de vraies descriptions des existences. Aucune vie pauvre ne peut tenir si elle n'est pas inscrite dans une communauté des éprouvés. Dans un livre qui vient de paraître, *La solidarité des éprouvés. Pour une histoire politique de la pauvreté*, auquel vous faites référence, j'analyse la vie pauvre en termes d'instauration d'un monde. Loin que la vie pauvre soit une pauvre vie, j'en interprète la richesse intrinsèque en ce qu'elle repose, d'une part, sur des formes de débrouillardise, d'invention, qui bouleversent les régimes habituels de la possession et de la propriété, en faisant valoir des styles de vie intercalaires, interstitiels, qui loin de bouleverser l'état du monde, composent avec l'existant et forment ainsi un art de vivre sobre, et en ce qu'elle tient d'autre part sur des solidarités informelles internes à toutes les vies éprouvées par les conditions sociales de vie qui leur sont faites, grâce auxquelles la vie-survie est à la fois possible et s'inscrit dans un collectif, un monde commun. Ce collectif des vies éprouvées est effacé par les institutions sociales de soin qui tendent par nature à substituer à l'humiliation de la pauvreté l'humiliation de l'aide, dans la mesure où elles effacent toutes les formes de

vie pauvres, incluant les régimes informels de solidarités entre « démunis », pour ne plus considérer le « pauvre » que comme l'être adossé à l'institution de soin et de soutien qui lui est nécessaire pour exister. Une telle lecture est catastrophique car elle extrait le pauvre de sa forme de vie réelle pour le précipiter dans la forme de vie normée par l'institution sociale et considérée à terme, par presque tout le monde, comme le désirable par excellence. Le « Nous » dont vous parlez est un « nous » auto-instituant, le « Nous » indéterminé qui englobe toutes les vies, y compris celle de Charlot, qui est l'un de ces membres anonymes et ordinaires qui forment ce « Nous » mais je pense qu'il faut toujours aussi voir le « dark side » du « Nous » qui renvoie aussi à une force politique, économique, sociale qui s'est instituée comme détentrice du pouvoir. Ce second « Nous » s'illustre par le fait qu'il possède le pouvoir de définir qui sont les « uns » et qui sont les « autres. Je dirais alors que ce second « Nous » qui se retourne contre le premier « Nous » est celui qui est en capacité de se nommer le groupe des « uns » en éloignant les « autres » en les constituant comme « autres ». Ce groupe des « uns » a vocation à altérer toutes les vies « différentes » en les constituant comme vies dissemblables et partant comme vies autres mais en réalité c'est bien ce groupe qui altère certaines vies. Parmi les vies altérées, les vies désignées étrangères mais aussi les vies pauvres que nous refusons de voir et d'entendre, créant de toutes pièces l'inaudibilité et l'invisibilité sociale auxquelles celles et ceux qui n'ont presque rien sont assignés, pour ne plus être entendus, ne plus être vus. Le cinéma muet de Chaplin est extraordinaire car il nous oblige à voir Charlot et, par contraste, à faire parler ce visible en le rendant à nouveau pleinement audible.

K. : La communauté des exclus que pourrait susciter une insurrection *charlotienne* est pour nous une *non-communauté*. Quand Charlot, dans *Modern Times*, prend le drapeau rouge tombé par terre et se retrouve à la tête d'une manifestation ouvrière il le fait *par hasard*. Ce hasard nous dit toutefois beaucoup : une communauté possible – « inavouable » dirions-nous avec Blanchot – ne peut que se réaliser, sans projet, sans conjuration, comme une rencontre heureuse, comme une « fête », arrosée par la drogue aussi, chantée et dansée. Il nous semble que la forme de société, et de vie, que les Charlots évoquent/invoquent est incomparable : elle ne se laisse pas saisir parce qu'elle n'est pas appelée à subsister, à s'installer. Selon vous, Charlot, est « un minus, un moins que rien, un obscur » qui, pourtant, subsiste. Dans cette perspective, les *affamés* qu'il incarne, qui veulent encore croire en leur chance, suggèrent, selon vous, l'*hypothèse démocratique*, au point que vous écrivez : « Au commencement de la démocratie il y a Charlot ». La question serait de savoir si Charlot *destitue* tout pouvoir, même le plus démocratique, ou s'il est une modalité d'existence d'une « démocratie radicale » ?

G.I.B. : Quand vous dites que la communauté des exclus est une non-communauté, je vous suis car c'est précisément ce que j'ai voulu faire apparaître dans la mesure où cette communauté charlotienne est elle-même dépendante des hasards de la vie et ne repose en aucun cas sur un programme politique lié à un « drapeau ». Mais précisément, qu'entendre par non-communauté ? Vous l'interprétez à la suite de Blanchot comme une communauté inavouable, sans signature, sans nom, l'instauration d'une fête où s'agencent dans un pur moment sans lendemain des subjectivités qui se subjectivent et s'assemblent dans un art d'être ensemble. Charlot et le Kid finissent par former ce genre de communauté et avec eux il n'est pas absurde d'y mêler toutes les vies désinscrites, désassignées, qui ne veulent pas s'installer mais s'emploient, au sens d'une vie sans mode d'emploi, à persister. C'est depuis ces êtres qui n'ont d'autre possibilité que de faire monde ensemble car le monde les a exclus qu'il faut effectivement repenser ce que j'appelle « l'hypothèse démocratique ». Cette expression a cependant deux sens pour moi. Un sens descriptif et un sens prescriptif.

Sur le premier versant j'interprète l'hypothèse démocratique comme la capacité à faire monde avec tous les mondes. Le monde commun ne peut être qu'un monde des communs engendrés par tous les micro-mondes. Tout monde commun est traversé d'exclusions qui non seulement le rendent possible mais sans lesquelles il ne peut se définir comme monde commun. Là encore je rejoins l'analyse de Butler au début de *Rassemblement* selon laquelle même la catégorie de peuple est elle-même une catégorie excluante qui doit donc constamment être contrée par l'assomption des alter-peuples exclus par la référence au peuple hégémonique, pour le mettre en crise, le dé-définir et ainsi lui donner la capacité d'être davantage incluant. Il en va de même pour l'idée de monde commun à laquelle je ne souscris pas, contrairement à Arendt, car j'y vois l'affirmation d'une violence constitutive masquée comme telle dans les procédures de celles et de ceux qui s'arrogent le droit de définir le commun et rejettent les autres hors de ses frontières. L'hypothèse démocratique tient à une promesse que la démocratie comme régime trahit sans cesse. Cette promesse n'en est que plus précieuse : elle repose sur le soutien inconditionnel adressé à tous les alter-mondes non violents qui sont engendrés à l'intérieur de toutes les mailles d'une société. Il faudrait ici engager une discussion sur ce que signifie « alter-monde non violent » mais il est clair qu'il y a là un régime d'invention collective qui ne peut exister sur la haine et la volonté de détruire un autre monde. Ce sont pour ainsi dire, pour reprendre le titre de l'écrivain des Lumières du 18^{ème} siècle Fontenelle, des « entretiens sur la pluralité des mondes » dont nous avons besoin aujourd'hui. Pour le formuler autrement je me réfère à cet énoncé du philosophe Margalit dans *Société décente* : « j'appelle société décente une société dont les institutions n'humilient pas les gens ». J'appelle pour ma part société décente une société dont les institutions n'humilient pas les micro-mondes ou alter-mondes ou communs des éprouvés et je nomme hypothèse démocratique l'art collectif, reposant sur le pouvoir du peuple, de prendre soin de ces

micro-mondes. C'est pourquoi l'hypothèse démocratique est nécessairement une hypothèse sociale dans la mesure où ce diagnostic doit être soutenu par des réflexions actives sur la redistribution, le juste écart de salaire, le revenu décent, etc.

Sur le second versant l'interprète l'hypothèse démocratique sous un jour plus prescriptif qui tient à la nécessaire mise en question des normes d'une société que je considère non seulement comme « normale » mais comme « normative ». Je m'appuie sur la philosophie de la vie normative de Georges Canguilhem qui a souligné que pour un individu mais aussi pour une société, notamment dans le texte « Du social au vital » (*Le normal et le pathologique*), qu'être vivant c'est être pleinement normatif, c'est-à-dire destituer les normes existantes et pouvoir en instituer de nouvelles. Cette « normativité » que Canguilhem interprète comme le signe d'une grande santé est à l'opposé de la « normalité » qui viserait par contraste à conserver les normes existantes dans un souci de reproduction vitale et sociale. Selon ce raisonnement, non seulement il est sain de vouloir mettre en question les normes existantes mais la qualité démocratique d'une société repose en partie sur sa capacité à admettre que la fécondité de la contestation des normes du commun. J'ai interprété l'esthétique de Chaplin comme une mise en crise raisonnée, émotionnelle, artistique et systémique des régimes de normes mainstream qui font notre monde, à commencer par celles du travail, de la famille et de la patrie qui assurent à chacun, chacune, une apparence d'existence normale en lui fournissant des éléments d'appartenance qui ne peuvent manquer de faire violence. En remettant en question la naturalité des normes de genre (avec *Le Kid*), la normalité sociale de la norme du travail (avec les *Temps modernes*) et l'autorité de la norme politique du patriotisme (avec *Le Dictateur*), Charlot nous oblige à considérer l'art non seulement comme l'avènement d'un nouveau partage du sensible (Rancière) mais comme l'avènement d'un nouveau partage du social. L'hypothèse démocratique repose sur cette capacité à produire de nouveaux partages plus égalitaires du social.

Works

Cristian Izzo

The Tramp – Dell'arte di vagabondare in versi

Nota al testo

Esistono, a mio parere, due storie del cinema: l'avvento del sonoro fa da spartiacque, da grande muraglia tra queste due storie. Occorre comprendere la trasformazione sostanziale che, all'interno del suo proprio linguaggio, il cinema subì a causa di tale avvento. Nelle grandi esperienze di inizio '900, guardando le opere di Fritz Lang o di Eisenstein, noi comprendiamo immediatamente la natura apollinea della loro grandiosità: ne vediamo la fratellanza con le arti della scultura e della pittura, della scenografia e della architettura ed anche la recitazione ha necessitato, nel comico e nel drammatico, di figure semidivine o mostruose, di maschere o trucchi che fossero al servizio di una dimensione artistica che esaltasse la potenza dell'immagine.

Con l'avvento del sonoro, questa forza apollinea si prosciuga, così come il gusto per il paradosso, la pantomima, o la sovrumanità (mostruosa o divina) dei corpi e lungi dal trovare una dimensione lirica, il cinema ha trovato un terreno molto fertile e un campo di possibilità molto vasto nella dimensione dei conflitti dialettici umani, nel racconto di costume e di società – pur sempre però conservando alcuni esempi di straordinarietà espressiva e di eccellenza poetica, a discrezione degli artisti che lo produssero. Non stupisce dunque che Chaplin non abbia voluto dare una voce al suo Charlot ed abbia inteso totalmente rivoluzionare il suo cinema, dopo tale evento. Qualcosa di simile è avvenuto con l'avvento del cantautorato, se pensiamo a quanto, in seguito, la parola abbia spodestato la musicalità e la musica stessa. Questo conflitto tra il dialettico/didascalico e maniaco/segreto (cioè la manifestazione performativa della legione di voci interiori attraverso il canto, o nel caso dei clown, attraverso il corpo) e cioè il conflitto tra il comprensibile e il poetico – l'inconscio – tra il reale e il simbolico è implicito nella vita di ogni artista e caratterizza la malinconica poesia e dirimpente forza dei conflitti espressi dai personaggi di Chaplin (Hinkel, Charlot, l'operaio di Modern Times, il Monello, Luci della Ribalta, il Re di New York); il tentativo è stato quello di sovrapporre questi al conflitto interiore tra l'attore e l'uomo, l'Utopia e la realtà, l'America e l'esilio svizzero, il vagabondare e il professionismo, il muto e il sonoro, il maschile e il femminile: Charles e Charlot. La poesia, che è linguaggio che (anziché dire) nasconde e (dicendo) tace, è persa il modo più coerente di tradurlo.

“Nel 1915 partecipai a una gara di sosia
di Charlie Chaplin ed arrivai terzo.

Solo che io ero da sempre,
effettivamente, Charlie Chaplin.

Burlandosi di qualsivoglia traduzione
cinematografica,
la vita impugna l'arte
dell'iperbolico impossibile
meglio di qualsivoglia scenico prodursi.

E non resta che arrendersi alla coscienza,
che la realtà non è realistica.

E che non c'è più grande paradosso
che il reale.”

- serata degli Oscar: un applauso reboante. Chaplin entra, dando le spalle al pubblico e, facendo un inchino, ringrazia un altro pubblico invisibile, mentre due telecamere lo inquadrano e le luci della ribalta lo illuminano prepotentemente; saluta: si volta, le telecamere (ora alle sue spalle) si spengono ed anche le luci lentamente si abbassano, lasciando visibile soltanto la sua silhouette in controluce: l'applauso resta come traccia in sottofondo -

“Irrrompe nella vita mia
la vita
non mi dà spazio alcuno
spietata per com'è
s'impone e impone in me
il “Vivi! Vivi!”
ed io mi trovo vivo.

Amore, amore
l'avrei mai creduto

che questo mio perenne volteggiare
 sarebbe a tutti parso slancio
 quand'era miserabile poesia.
 Ed io non so che altro biasciare
 ora che tu non sei quel che non eri.

irrompe nella vita mia la vita:
 essere morti è una fatica dura”

Voce fuori campo

“Andiamo?”

- una luce flebile lo illumina -

Charlie

“Charlot aspetta, te ne prego
 ho male agli occhi
 m'abbagliano queste
 Luci della ribalta
 Se non avessi già fatto
 un film con tale titolo
 Mi piacerebbe farlo adesso
 E lasciar dire questa frase
 ad un fanciullo”

- tira fuori uno specchio, si siede come nell'intimità del suo camerino: comincia a truccarsi da Charlot parlando ad uno specchio, di cui vedremo solo la cornice: di fatti il suo specchio sarà il pubblico -

“All'inizio Charlot simboleggiava un gagà londinese finito sul lastrico All'inizio lo consideravo soltanto una figura satirica.

Nella mia mente, i suoi indescrivibili pantaloni rappresentavano una rivolta contro le convenzioni,
 i suoi baffi la vanità dell'uomo,
 il cappello e il bastone erano tentativi di dignità

e i suoi scarponi gli impedimenti che lo intralciavano sempre

Non c'è cosa più triste di un clown che ride da solo ai suoi numeri.

Non vale una mezza moneta.

Charlotte tu lo sai bene che queste smorfie non sono mie, ma di quello lì riflesso.

Dovresti saperlo Charlot, che nessuno specchio mi contiene.

Dovresti ricordare la paura di uno che passa un terzo della sua vita a deformare il colore e la forma del suo volto fino a non riuscire più a capire questo tizio qui riflesso, chi è.

Allora io correvo quale bambino da te per guardare dentro i tuoi occhi e vedendomi riflesso capivo: capivo di esserci ancora tanto è vero che c'erano i tuoi occhi.

Fin tanto che tu t'occupavi della mia anima, io non dovevo averne pensiero: ora invece devo essere in pena tanto per la mia anima, ancor di più per la tua.

Ed ora io qui ridotto a immagine riflessa non so più dirti che ci sono: tanto che quello che faccio da sistematica e complessissima ripetizione di movimenti scientificamente provata, si è degradata non troppo lentamente a misera buffa esibizione della mia patetica e pietosa immagine.

Povero che io nacqui e che io fui

Povera la mia nascita ed infanzia

Povera la mia famiglia inglese

Divenni americano e miliardario

Divenni mito e celebre ed adesso

Non vedo in questa immagine il riflesso

Né del bambino povero che fui

Né del mio genio comico,

Charlot.

È da quando avevo 4 anni,

Che sono qui,

a scolorirmi il viso.

Tutto questo, perché tu non ci sei più. Ed io non posso essere io, se tu non ci sei più,

Charlot.

E tutto questo perché è arrivato il suono

E tu non potevi sopravvivere al sonoro
Charlot!
Così mi son dovuto liberare di te

Eppure
Di tutte le liberazioni, questa è stata di certo la più stupida.
Ma via andiamo
non può esser certo mia la colpa
se altro volto che la tua maschera
non ho trovato, in ogni caso.
così mi son seduto ad aspettare,
crescere a dismisura
la barba, i capelli e i miei tormenti
senza dar loro forma alcuna
perché nessuno più ci riconduca
ad una sola unica persona.

E niente e niente.
E niente.
E il tempo sembra come un mattatore
avere un ego onnipotente e idiota
Col suo perenne fingersi che c'è.
Che ha una sola scusa il tempo
ed è la stessa di cui giova Dio:
non esiste.

E beh, ad averci tempo
ci si potrebbe certo divertire.

- scatta in piedi: comincia ad indossare gli abiti di Charlot -

Ma via, via presto,
si deve giustiziare.

Da una parte Io:
 pieno, furente, cretino.
 E dall'altra ancora Io.
 Mai battuta di caccia
 Fu così tanto più semplice,
 che inutile.

- ancora impreparato, mezzo svestito, viene richiamato in scena: la voce di Einstein irrompe in scena, cambiando le luci e riportandoci alla notte degli Oscar: Chaplin dà le spalle al pubblico -

Einstein

“Vede?”

- rigirandosi verso il pubblico per un attimo -

mi disse Einstein, mentre l'applauso continuava, fortissimo, reboante, infinito

Einstein

“Vede? Questa è la sua grandezza, signor Chaplin: lei non parla e tutti la capiscono!”

“Se posso dottor Einstein, la sua grandezza è anche maggiore: di fatti a lei nessuno la capisce, eppure tutti la amano.”

- ritorna nel suo camerino e continua a vestirsi -

Ma sì, ma sì,
 Che voglio divertirmi:
 archiviato finalmente
 ogni gusto per le cose irreversibili
 posso dedicarmi a quanto
 m'è più caro al mondo:
 la misera squallida onnipresente
 irriducibile

vita.

Ed avrò finalmente
 come tutti, come tutti,
 il desiderio per le cose piccole
 ed un sacco di problemi inesistenti
 da erigere a monumento sacro
 e potrò dirmi disgraziato e misero
 e perché no, costretto in schiavitù
 peseranno sul capo mio infelice
 lo stato, i popoli e la comunità.

Un lavoro, sì, io voglio un lavoro!
 lo implorerò ad ogni occasione utile
 in pubblico e in privato
 ad ogni incontro
 con qualcheduno che riverirò!
 Un padrone, sì, io voglio un padrone!
 che mi bastoni e che mi dica “jah!”
 che non accetti repliche o quesiti,
 che in cambio accetti solo “sissignore”
 “riveritissimo”, “eccellenza illustre”.

Ed io sarò così perfettamente
 inserito nel tessuto produttivo
 che per risposte avrò soltanto “quanto”
 e “non si può”, non si può.
 Ed io sarò così parte integrante
 che cittadino sarà il secondo nome
 mio e patriota sarà il mio cognome
 perché gli inchini e le strette di mano
 distribuirò senza timore alcuno.

Così mi troverò senza saperlo
 essere l'uomo che hai sempre sognato.

Charlot.

Io che bambino non fui mai
 Né fui capace a diventare adulto
 T'amo che sei bambina e non lo sai
 T'amo che sei bambina e non ti tocco.

Tu temi la mia maschera e hai ragione
 Che vedi senza maschera il mio demone
 Dell'angelo mostruoso che io sono.

Amore mio, amore mio sapessi
 la più grande tossicodipendenza che io conosca
 è la popolarità.

Ma ora basta! Basta.

Basta. Basta, basta, basta.

Me ne sono liberato:

ora che sono fuori non c'è più catena o catenaccio

Né gelosia né rete,

né mura né stupidissima speranza

che mi tengano.

Sono perfettissimamente affrancato

da ogni stucchevole fantasticheria

sulla vita, la felicità e l'amore:

ora che sono nel pieno della vita

della felicità

e dell'amore.

mi presenterò al lavoro

– ma non con quel mio fare idiota
 rivoltoso ed insolente, no –
 mi presenterò come sono qui temprato
 tutto di cemento armato.

Mi metterò alla mia scrivania
 e il calamaio trafiggerò con la mia penna
 poi lo scrollerò bene tre volte puntando il cielo e poi giù sul foglio
 per imprimere il marchio
 che io stesso porto sulla pelle.
 E via così fino alla fine dei giorni:
 fin da domani per tutta la vita.

Eh beh adesso che si è andati a fondo
 con l'esistenza e ci si è liberati
 di tutte quelle inutili frustrazioni
 da manicomio
 non resta che la vita quella vera:
 perciò sfrondata e schiodato l'imbecille perditempo dell'utopia
 posso salirci io sulla croce
 a vivere.

Voglio godermi tutte le mie tristezze
 tutte le mie piccole infelicità
 costruite da me stesso accuratamente
 giorno per giorno con fede incrollabile.

Voglio gustarmi la pressione sociale
 quando mi si schiaccerà sopra il groppone
 sentir lo sdegno e la disapprovazione
 di chi mi guarda da lontano e ride
 e bisbiglia all'orecchio d'un amico
 i miei dolori con la leggerezza

di chi non sa quanta disperazione
 mi ha abitato lungo la mia vita
 pagando tanto puntualmente la pigione
 da non potere essere sfrattata.

- vestitosi completamente: si guarda allo specchio -

Ma che faccio?
 Perché parlo così?
 Perché mentre rinnego
 la mia natura precedente
 Mi ritrovo vestito nuovamente
 dei panni che ho vestito
 fino ad ora
 Quelli che tutto il mondo ha amato forte
 Per poi dimenticarli
 soltanto perché l'America
 aveva deciso ch'io dovessi essere
 Nemico pubblico
 Comunista
 Russo

Soltanto perché non ho mai amato
 la guerra, l'imperialismo
 E i grandi dittatori
 E così come ebbi il coraggio
 di ridicolizzare il Führer
 Così ebbi la ferma volontà
 Di non volere la cittadinanza americana

- comincia a volersi strappare le vesti di dosso -

Ma ora basta

io non voglio più indossare queste vesti!

Io non sono più Charlot

E questa carne non è la mia carne

E questo luogo è solo un'illusione

E le parole che sto pronunciando

Qualcuno me le imbecca a forza a forza

Simulandomi miseramente

Fingendosi dentro i miei dolori

Ma qui c'è un attore che mi presta voce

E uno scribacchino che M'offre parole

Come potete aver la presunzione

Di poter dir di me

Più ancor di me

Io v'ho lasciato il mio buon testamento

Sopra quella pellicola che amai

E se m'amate andatela a cercare

E lì mi troverete come sono

Intatto, stupido,

Nobilissimo, buffone

Eternamente vagabondo:

Charlot.

Io ora voglio essere

Un uomo come gli altri!

Sì.

Voglio essere inserito esattamente nella società.

La voglio.

Quella loro indolenza cinica e mediocre che mi massacrerà
la dignità e l'amore.

La voglio tutta su di me.

Che non c'è miglior segnale

dell'esser ritornato in società
 che l'essere perseguitato
 dal quotidiano giudizio altrui.

- spogliandosi, trova nella bombetta una lettera, la legge -

“So
 Che la tua salute
 ora è migliore
 E non posso esserne
 che felice

Che il tuo genio
 Ha ora edificato
 nuove strade
 e nuovi sentieri

E conosco
 Perfettamente
 quel tuo modo
 di scuotere il capo

Che più volte ci ha avvicinato
 Che più volte ci ha allontanato

M'accorgo rapidamente
 di quanto sia mutato il mio umore
 soltanto quando la vita
 intorno mi toglie i segnali

atterrerò sulle dune
 sconosciute del tuo coraggio
 portando dietro di me

residui della tempesta”

- la annusa, poi si siede allo specchio e scrive sul retro della lettera -

Eppure guarda come sono finito lontano: così lontano, che sono esattamente dove son sempre stato.

Avessi avuto il tuo amore, Charlot, avrei potuto disinteressarmi ai progetti utopici e alle imprese e a tutto quello che son sempre stato. Avrei potuto ignorare ogni sentimento profondissimo, ogni riflessione ingenuamente universale: avrei potuto tollerare l’anestesia emotiva e la mancanza di qualsiasi intensa vibrazione.

E consumare e consumare e consumare, sulla Terra.

Evviva. Evviva. Evviva.

Dimenticare finalmente la condizione estetica/estatica di ogni fenomeno potrò occuparmi del parlare il niente: con una infinità di mezzi a nostra disposizione.

Impiegheremo gli anni a dirci in ogni modo, che non è vero che non s’ha nulla da dirsi.

Cincischieremo imbellettandoci le labbra d’ogni civetta opinione su di noi: meraviglioso, non avremo nulla, davvero nulla di trascendentale.

Scompariranno a poco a poco
Tutti quei tratti d’umanità
Stupidamente e teneramente
ci piaceremo nello sfiorire
come si fosse benignamente
io divenuto un poco tu
e qualcun altro che non ti amò
tu divenuta un poco me
e qualcun’altra che non amai.

In tutto questo mio di-vaneggiare
Non avrà spazio in me il pensiero tu.”

Vedrai, sembreremo proprio noi
 così felicemente tristi
 e così privi di sciagure
 così comodamente poggiati nelle miserie umane
 da non aver più voglia di destarci
 da non desiderare e sussultare più.

Marito e moglie di nuovo, Charlot!
 Io il tuo sposo tutto pantofole e cravatta
 ventiquattr'ore e pigiama
 E casa e ufficio
 E buste della spesa
 E spazzatura da sbuffare
 E tu,
 la mia compagna:
 continuamente in transizione
 tra una civetteria pettegola
 e i piatti da lavare.

Oh, potessi vederti
 come ti vedo io Charlot,
 capiresti che da sempre
 fin da quando io non c'ero
 Tutto era scritto perch'io e te si fosse uno
 Anche allora che io matto,
 ti volevo solamente
 con l'ardor della poesia,
 senza offrirti nulla in cambio
 che il mio immenso folle amore.
 Come si potesse amar soltanto
 pretendendo in cambio amore
 senza alcuno altro interesse
 voto o pegno, o garanzia.

Stupido.

Stupido. Stupido.

Stupido.

Cretino. Pazzo.

T'incantasti con la favola

E non vedevi.

Non vedevi che quel circolo

vizioso di eroiche imprese

non aveva alcuno scampo,

non offriva libertà.

Tu eri schiavo, poverino

Eri schiavo del tuo ingegno

del farlocco tuo inventare

motivi e gesti e intenti e azioni:

ricadendo nella schiera

delle azioni sempre uguali

ripetendo come automa

mille giorni come uno.

Ora! Ora no. No!

Ora che hai la gabbia aperta

E il pensiero s'è schiarito

ora che sai esattamente

cosa sei, che cosa fai.

Senza maschera e costume

senza celluloido o schermo

E la destra è sempre a destra

E mancina è la sinistra

Ora che con questa Terra

Non si può più palleggiare.

Ora che l'estate è calda

e l'inverno lungo e freddo

che l'autunno e primavera
cambia agli alberi i colori

Ora che il mare è salato
ed il fiume dolce scorre
le eccezioni eccezionali
il banale è l'ordinario
la materia della vita
tu sei solo quel che sei
ed io solo quel che sono
ci si può volere e amare
tutto il tempo che si vuole.
Se si vuole.
Se.

E desidererò un hobby
Passatempo a profusione
per potere esser fedele
al confuso consumare
che scandisce ad ogni tocco
i miei giorni insieme a te.
E tu pure ne vorrai:
impiegandoti vedrai
con le cose più volgari
e noiose che ci siano
e pretenderai un lavoro
per poterti dire sciolta
Da ogni briglia che nel tempo
io potrei voler apporre
sulla vita tua meschina.
Ti dirai che sei moderna
che dipendi da nessuno
e preferirai le amiche

Per il tempo che una volta
mi dicesti fosse mio
e mio soltanto.
Ed io spenderò lo stesso
tempo quello di cui sopra
Dentro ai bar e alle botteghe
con gli amici disgraziati
come me, senza più amore.
Che poi, è vero,
In Svizzera la vita
è un po' più lenta e
decisamente meno dinamica
che in America

Bene,
Avremo più tempo da perdere.

È necessario, Charlot
Si che è necessario,
Che io e te si sia un poco lontani
Perché la vita sia normale
e non abbia picchi accesi.

Che il nostro tempo sia riempito
In modo da strappare il fiato
Ad ogni riflessione intima
Ad ogni dubbio esistenziale
su quello che si sta vivendo
sul modo quantomeno dubbio
Sul nostro essere fissati,
Come si fosse per l'eterno.

Ma noi no, non cederemo al tempo

Non gli daremo alcun istante
 Per farci torto col pensare
 che potrebbe esserci altro
 oltre al viver quotidiano
 da poter chiamare vita
 senza la necessità
 Di vedere o di toccare.

Non vorremo mica
 ritrovarci nuovamente
 Con il vizio di sognare
 Ben ficcato tra le cose
 Che si sanno essere utili
 Produttive e necessarie?

No.

Basta.

Basta.

Non sono più un bambino.

Non voglio più giocare ad alcun gioco.

Sono adulto e come adulto
 la mia religione è la seriosità.

Il mio voto è per le cose serie

Ed il mio amore per la mia nazione
 in obbedienza si tramuterà.

E quell'America da cui
 mai pretesi amor materno
 della sua cittadinanza

Questa volta servirò
 come amor di figlio deve.

Se vorrà farmi tornare
 dall'Europa dove nacqui.

Non appena che avrò appreso
di com'essere serviente
Non più tanto troppo umano
Non più teso al mio piacere

Quando mi sarò piegato
ai voleri dei signori
dei padroni degli schiavi
degli schiavi degli schiavi
degli dei, di me meschino
non sarò che un ubbidiente
fedelissimo mastino
E nei miei momenti liberi
sarò schiavo sol di te.

Pronto al ringhio di protesta
giusto a dar di me l'idea
solamente a me medesimo
d'esser capo di famiglia
che la mia natura nega
l'intervento necessario
a coincidere l'intento
con il fulmine dell'atto

Io sarò così congiuro
d'una presa di potere
solamente fantasiosa
non recando danno alcuno
al tuo scettro ed al tuo trono.

E tu mi deriderai
Solamente quanto basta
Ma non troppo a divorare

L'idea pubblica di me
proiettata a me tapino.

Ch'io non possa mai destarmi
Da quel sonno in qual mi sono
Figurato lo signore
Per trovarmi maggiordomo
di me stesso e d'altrui voto.

Quel giorno io
mi ritroverò io
e tu lo stesso e m'amerai.

- posa la lettera dalla bombetta e prende dallo specchio la foto di una bambina, sua figlia -

Ed io di film in film
E quando t'amo
Bambina
Combatto col mio essere cresciuto
Io che ho cominciato "enfant prodige"
Purtroppo son rimasto sol prodigio

Io sono eternamente il mio "Monello".
Io sono eternamente e quindi mai
Con la mia arte a sollevarmi i piedi
Dal mio vizio indicibile d'amarti
Dal mio peccato indecentissimo
Di amarti per bambina qual tu sei.

- posando la foto guarda lo specchio: si accorge di essere ancora vestito da Charlot -

Eppure ho come qui,
Charlot

L'idea vagante
nel mio cranio oramai vuotato
di tutte le inutilità
Ho come qui nel petto mio
Il terrore grande
Che tutto ciò sia vano:
che tu non veda alcuna differenza
da quando prima
matto e privo di coscienza
Insapiente come alcuno mai
Andavo ripetendo giornalmente
Gli stessi gesti e le stesse parole
Come la vita fosse una canzone
Come la vita fosse tutta un gioco
Ed io non ho più alcuna voglia di giocare
Non vedi che ora ho ben altro percorso?
Non vedi che m'annoio finalmente?
Che le mie gesta misere, i miei intenti
Atti non sono più a meravigliare
Ma a quotidiano sfaccendare
E piccoli tormenti.

E quindi come può paragonarsi
Una sì tanto lucida sapienza
Con quanto è stato di me la follia

Se non m'amasti allora perché schiavo
ora che sono libero potrai
Se non m'amasti allora perché libero
Ora che sono schiavo lo potrai
Se non m'amasti allora ché diverso
Ora che son banale mi vorrai.

- comincia freneticamente a cancellarsi il trucco e poi a togliere e gettare via il costume -

Non sono mica io venuto giù
 A mettere i miei piedi sulla terra
 A togliere il cerone ed il mascara
 Per poi sentirmi dire che così
 Non mi si può volere giacché sono
 Uno con tutti gli altri e il mio operare
 Non è che un trafficare da formica
 E tu vai a cacciar solo calabroni

Se non mi vuoi che sono tra i comuni
 Bene avrei fatto a starmene lì in strada
 con la bombetta in testa ed i baffoni
 Il vestitino logoro e il bastone
 satiricamente finito sul lastrico
 con quegli indescrivibili pantaloni
 a opposizione a quelle convenzioni
 che un gagà londinese decaduto
 Può pur permettersi di sdoganare.
 E gli scarponi grandi a dare idea
 Dei limiti del mio vagabondare
 Impedimenti della mia eleganza
 Manifesto della mia caducità.

Vedi Charlot
 È tutto contenuto
 Negli scarponi il vecchio vagabondo
 E l'apice del mio pantomimare.

Quel mio danzare fatalmente
 Tra l'impossibilità e la voglia d'altezze
 Che mi si riconobbe per il mondo

Potere essere detta comicità o poesia.

Ma tu sonora mi ridesti addosso
 Ed il sonoro uccise il mio Charlot
 E tu per prima mi chiamasti folle
 Ed ora che trascino la mia vita
 Tra cose che non sanno di me nulla
 E nulla hanno da dire dell'umano
 Tu mi vai segnalando che è da folli
 Pensare di volerti come sono:
 E quello che trascuri è assai più caro
 Poiché io ormai non sono quel che sono.

- si veste, indossando il costume dell'operaio di Modern Times -

Io provai
 A tradurre sullo schermo
 Un'idea nobilissima di arte
 Forse attendendo
 Ad una qualche possibile
 Poesia.

Ma l'arte, l'arte
 È un buio l'arte
 E a questo buio dentro noi femminile
 La luce dello schermo è una rovina

L'arte nasconde
 quel che lo spettacolo deve
 E sì, vuole
 Mostrare.

La poesia tace

Quello che l'intrattenimento vuole
E deve dire chiaramente.

Così provai a mostrarmi,
Tacendo.
Fu al mio intento
Il mutismo del cinema
Fidato alleato.

Venne poi il sonoro
E lì,
doloroso passo
Dovetti abbandonare il vagabondo
Poeta dei miei film precedenti

Poiché poesia non dice
Ed io adesso
M'ero costretto a dire.

- il volume dell'applauso aumenta, le luci cambiano: Chaplin viene ritrascinato in scena, ancora una volta non è pronto, si gira -

“Dunque: quando rivedremo Charlot sullo schermo?”

Charlie

Le dico che non posso più fare film con Charlot
non posso più essere Charlot.
Perché c'è il sonoro!
Non potrebbe parlare,
non saprei che voce usare.
Come riuscirebbe a mettere insieme una frase?
Per questo motivo Charlot ha dovuto darsela a gambe.

- ritorna in camerino -

Ma basta
 con tutti questi giuramenti
 Via, via, cos'è questo traffichio continuo
 di pensieri fatui e fuochi vuoti
 ed il contrario ovviamente
 ma cos'è un contrario
 Se non un identico
 guardato con un occhio solo.

Basta con questo sproloquiare
 di cose inusuali e pretestuose
 sappiamo quel che c'è da farsi
 e il come, il quando, il dove, il quanto
 e sappiamo come finirà persino.
 E quindi? Che cosa ci interessa
 di indubarci con i possibili tracolli
 Se questa è la vita che fanno
 Tutte le persone equilibrate
 stracolma di impieghi e occupazioni
 È quello che io voglio
 e lo pretendo!

riempire la mia vita fino all'orlo
 fino a che non trabocchi di lavoro
 "e no, non posso", "ho moltissimo da fare"
 Saranno il solo credo a tutte le ore
 fin quando in questo immenso trafficare
 mi troverò a sparire dolcemente
 come si dissolve al soprassalto
 il sogno quando giunti ad il mattino

e tempo libero e tempo occupato
distinguerò perbene e chiaramente
il tempo libero sarà sempre occupato
dal tempo a me sottratto dal lavoro
così sarò per bene ammaestrato
A muovere il mio braccio come alieno
estraneo totalmente al mio sentire
che non sarà più oggetto del mio agire

Io mi trasformerò così, rapidamente
da uomo a disumano macchinista
ancor di più a macchina inumana
poi a meccanismo puro
poi ingranaggio
Infine quasi senza prevederlo
come a voler difendere il mio bene
Io mi tramuterò completamente
quando che finito il mio dovere
continuerò io a vivere in funzione
di quello che oramai con prepotenza
s'è fatto sostituto alla mia vita:
sarò così negriero di me stesso
e di qualunque voglia poi lo schiavo
poiché la mia catena stabilisco
sarà da oggi in poi la mia corona:
e senza d'essa nulla ha più uno scopo
e senza d'essa nulla sarei io.

questo vorrò e tu Charlot un tratto
avrà come per me un'ammirazione
poiché della mia vita troverai
che quasi nulla ci sarà di vivo:
e che tutto lo meglio che non torna

io lo sacrificai per quattro spicci
quando d'altrui la libertà arricchio
nel mondo in cui si compra col denaro
quello che si dovrebbe non volere.

Quei quattro spicci saranno bastati
a che tu conducessi mestamente
una esistenza onesta e dignitosa
in cui tu non avessi da parlare
 giammai di te in alcuna maniera.

Io mi terrò per me le mie insolenze
Come risposte alle civetterie
e tu desidererai quell'avventura
da qualcun altro che non sposerai:
giacché venir con me era cosa dura
giacché s'andava solo sulla Luna.

come m'annoio dio mio santissimo
di stare chiuso qui dentro a delirare
sulle mie pene e sulla tua mancanza
Che importa se davvero mi vuoi bene
Che importa se davvero ci ameremo
se ora io non sono che un pupazzo
Che vive come schiavo a questo mondo
di tutta la bellezza della vita
Di tutta la grandezza del creato
Io che ne faccio se non ho che un tarlo
Qui nella testa che mi fa Tic-Tac
E batte senza sentire la colpa
sempre lo stesso tasto e mi fa male
Ed io, mio dio come mi sento male
ad essere la causa del mio male

poiché non so restare dove sono
nemmeno so d'andare in alcun luogo

Ed ogni tanto vivere la gioia
di ritrovarmi casualmente genio
e ancora più la gioia di smentirmi
quando come bambino mi rifugio
nella tua voce

ed io sarei di tutti gli scontenti
d'un colpo il più gioioso tra i mortali
poiché potrei goderti in ogni modo
ed essere meschino come sono

Si, Voglio devastarmi
con la tua calda pelle
sopra i miei pensieri
prendermi a schiaffi con le tue canzoni
ed esserti sincero come sono

Si,
Voglio colorare
Con il mio allegro animo i pianeti
e dire t'amo t'amo t'amo e t'amo
E niente più, null'altro di geniale
Non essere creativo analfabeta
Ma farmi conduttore del tuo bene
E mito dei miei pargoli e persino
Inno di gelosia per le tue amiche

E voglio essere l'uomo mansueto
Che tu tanto agognasti quando prima
Tenevi a dirmi che m'avevi amore

Donata tutta te finanche a darmi
 quello che ritenevi il meno caro
 quello che tu neppure ti auguravi
 Ed ora io so che non ti mentirò
 E il mio segreto massimo sarà
 Per te una notiziola di giornata
 Ed avrai accesso a tutto quel che ho
 Se quel che io possiedo t'interessa
 Devi sapere che io non ho mai avuto
 Nella mia vita il vizio di volere
 Ma io non ho che te e come potere
 Desiderare altro qualcosa infine
 Le mie richieste portano il tuo nome
 Le mie preghiere si alzano per te
 E il mio cercare in ogni luogo o spazio
 Non è che al fine il cercare di te
 Che stupido ho creduto di dovere
 Girare il mondo per trovar la pace
 E la mia pace non è per il mondo
 E la mia pace attende il mio ritorno

- vestito metà come in Modern Times e metà come Hinkel, Chaplin recita il monologo del grande dittatore spalle al pubblico, sulla scena internazionale degli Oscar -

“Mi dispiace. Ma io non voglio più fare Charlot. No, non è più il mio mestiere. Non voglio divertire, né intrattenere nessuno; vorrei parlare a tutti se è possibile: americani, russi, europei, cinesi.”

- ritornato in camerino -

D'accordo
 ad una prima occhiata
 quello può sembrare un discorso comunista
 Ma per i maccartisti in questi tempi

ogni discorso è un discorso comunista.

Ma Dio mio, chi non s'accorgerebbe
 che non ho
 né sono capace
 d'averne
 Alcuna relazione
 con la produzione
 alcuna giurisdizione
 con la volontà
 e col potere

Credo ad un unico potere:
 al potere del riso e delle lacrime
 come antidoto all'odio ed al terrore.
 Il potere serve solamente se si vuol fare
 Qualcosa di male.
 Per tutto il resto l'amore è più che sufficiente.

Ecco, pure questo sembra un discorso comunista.

Oh bella contraddizione sarebbe
 richiedere per me uno scettro
 Una corona, un trono
 Ora
 che tutto è stato fatto
 detto e perpetrato
 affinché io abdicassi
 A che fossi depresso da me stesso
 A che mi riconoscessi uguale agli altri
 E non sovrano, misero mortale
 Ora che la gloriosa estate
 del Sole di New York

si è mutata finalmente ad inverno
 di scontento
 Ora che sulla testa non ho
 né la bombetta
 e non più ghirlande vittoriose
 Ora
 che i miei piedi non danzano più
 ma inforcano pantofole invernali
 Ed io non più avvezzo
 a tempi smammolati
 altro passatempo non ho
 che guardare le carte sulla scrivania
 e contemplare la mia operosità,
 Giacché a certi spassi
 a cui fui nato
 non sono avvezzo più.

E dunque?
 Quale potere dovrei avere, ora?
 Eccolo qui il tuo Re, New York.

- Guardando fisso nello specchio, come infuriato con se stesso -

Cosa mi tocca ora?
 America
 M'abbandonasti ch'ero un idealista
 E lo dicevi col disprezzo disgustato
 di chi si occupa delle cose
 Ed ora? Ora che io non vedo più
 altro che le cose che esistono,
 Dimmi America, dimmi:
 Non m'ami più?

Non mi riconosci, questa è buona!
 M'avrebbe assai colpito il fatto opposto
 Che tu m'avessi un colpo conosciuto
 adesso che più in nulla mi somiglio
 Adesso che le cose a cui appartengo
 Non le conosco più, non le frequento
 ed il mio nome a volte mi pronuncio
 Non senza qualche dubbio ad accertarmi
 che quello almeno sia rimasto uguale:
 E cosa divertente, questo Charlie
 che vive in qualche luogo della Suisse
 m'appare allo sentire uno straniero
 venuto da un reale sconosciuto:
 e non lo stimo più che un traditore
 giacché di-venne sì arrogante e fiero
 come la verità sempre si mostra
 ad usurpare il trono al Re ch'io fui.

- crolla sulla sedia -

Non è
 Che un sibilo
 Tutto questo
 Lentamente scoprire
 Che ci si muove tanto
 Senza mai andare
 Da nessuna parte

Che quella totalissima
 Rivoluzione del mio essere
 Altro non è stato
 Che un sublimare
 Tutto quanto io di me

Tutto quanto io di me

Non mi tollero più

Non mi tollero più

Così avendo disposto

come posso

il mio superamento

delle cose

Mi son menato per la via maldestra

smuovendomi

e zampettando per il mondo

Non tanto per avere un qualche cosa

da raccontare più che il mio dolore

Ma perché almeno questo mio schiumare

Avesse a generarsi un ideale

Che ne nobilitasse la ragione

E che non fosse solo il mio campare

Il produttivo gesto pro padrone

In cambio di una misera minestra

In cambio di una piccola carezza

Ma immagino che fosse, come dire

Una visione almeno un po' distorta

Il concepirsi negli stessi gesti

Il concepirsi nello stesso giorno

Con l'epica che celebra gli eroi

E non col lavorio delle formiche

Eppure io mi chiedo se si possa

Rimproverarmi prima d'esser poco

Poi quando liberato d'improvviso

dalla pochezza della mia esistenza

farmi l'appunto d'essere trasceso

adesso troppo e di dovere stare

in alto, certo, ma chiodato al suolo
 Giacché l'esser devoti del Reale
 ha senso solamente nel reale
 ed un Reale che non è reale
 non ha diritto alcuno a devozione.

Così fui io sovrano senza regno
 giacché la sudditanza mia mi vide
 cercare i desideri per i cieli
 piuttosto che puntare le pupille
 sopra la terra che mi calpestavo.

Mio dio, che sciagura fu quella.

- comincia a spogliarsi, anche di questi panni, ugualmente scomodi -

E così mi trovasti
 e così mi venisti a tirar giù
 e così, così, così
 mi dicesti di poter venire con te
 e che solo andando m'avresti amato

Io a quel momento non ti chiesi dove
 Chè andare per me è sempre in nessun luogo

Così io mi deposi e il mio successo
 cedetti a qualcun altro lì vicino
 e me ne andai con te lungo la via:
 Tu mi spiegasti i dogmi della vita
 io ti credetti e mi ti affidai
 le tue parole come religione
 io m'assorbii senza domanda o dubbio
 ed accettai per fede quei bisbigli

senza voler vedere testimoni.

Così tu mi dicesti io ripetei
per quasi un anno il giorno primo ed ultimo
E i gesti stessi mai modificai
poiché ero schiavo della mia follia.

Ed ora che io son schiavo della tua
poiché ripeto sempre un solo giorno
che è quello numerato del lavoro
e che ripeto ormai lo stesso gesto
che è quello comandato dal padrone
non mi è più chiara come evoluzione
questo mutar da schiavo a prigioniero
da prigioniero a schiavo stando sempre
agli ordini e restando sempre Io

Tu m'avevi promesso che s'usciva
s'andava chissà dove insieme
Ed ora che coraggio ti possiede
nel dirmi che non m'ami e che vai via
Giacché somiglio solo di lontano
all'uomo ch'ero prima e sono stato
Pormi in una miseria così nera
per te, per te, per te, per te
E s'era questo il tuo disegno amore
Quello di dimenticarmi in una volta
quando io non posso più tornar sul trono
Tanto valeva non m'amassi affatto
E ch'io restassi ov'ero sulla Luna
Che era il silenzio e il cinema per me

- *Lentamente Chaplin si denuda* -

Quanto a lungo
 ho ciarlato in vano.
 Che tremendo sproloquio.

Sono giunto ad un'età in cui si tirano le somme: e cos'ho concluso? Niente.
 Ho girato tanti film, ma questo non vale a nulla: noi attori siamo venditori di chiacchiere, un falegname
 vale certo più di noi. Almeno il tavolino che fabbrica, resta nel tempo, dopo di lui.

E non m'ami, non m'ami.

Tu

Non m'ami.

E s'io di me non amavo che te
 E se la cosa che m'ha sempre
 testimoniato della mia esistenza
 non era altro che lo viso tuo
 a che serve e che importa
 che io ci sia, ora, che tu non sei più

Non m'ami.

Non m'ami ed io sparisco
 non c'è più prova che io sia qui
 non c'è ricordo di me con questa pelle
 non c'è ricordo di me con questa vita

Ah, la vita
 Nemica giurata di tutti i poeti
 e chi potrebbe dire in onestà
 e senza la più bieca malafede

Che io non son poeta ora che soffro
e mi cancello già che la ragione
non ebbe fede di chiamar per nome
la nostra inevitabile mania
di dirci amore e amore e ancora amore

Così io non ci sono
e non intendo più esserci ancora
nemmeno per un attimo di nuovo

Così io non ci sono
e me ne sono andato chissà dove
e chissà quando e non ritornerò

Così io non ci sono
e non la morte, nemmeno lei che è amica mia
Potrà concedersi il fastoso lusso
di consegnarmi all'eternità
d'una Storia che è sopra gli uomini
e gli pesa e li schiaccia nelle masse
io non ho una famiglia d'intorno
non ho alcuna croce da portar con me
se non il mio mastodontico
enorme, grandissimo
insostenibile
nulla

Così io mi trovai
poiché persona
Piombato giù
cacciato fuori dalla Storia.

E non volli
 Mai più
 Ritornare.

- Chaplin, completamente nudo davanti al suo pubblico, ritorna sulla ribalta per ricevere il più lungo applauso della storia dell'Academy. In controluce, vestito solo della sua pelle, saluta il suo pubblico: poi si volta per un istante al camerino -

“Come può morire
 Un uomo che non è mai esistito davvero
 fuori dalla sua scena?
 Fuori dalla sua maschera?
 l'applauso più lungo della storia dell'Academy
 È durato quanto è durato Chaplin:
 soltanto allora io sono stato in scena
 soltanto allora in tutta la mia vita.
 Soltanto quella volta ho recitato.
 Charlot è sopravvissuto alla mia miseria
 Più di quanto io abbia potuto sopravvivere
 Alla sua celebrità. Di tutte le divise che ho indossato
 La sua è stata la sola che non fossi stato capace
 Di disertare.”

Readings

Baptiste Jacomino

Être père sans l'être : Charlot dans *Le Kid*

ABSTRACT: The Tramp, through his usual grace and clumsiness, unintentionally takes on the role of father, that someone else chose to abandon. He therefore gives us to see a way to be a father after, in Lacan's words, "the evaporation of the father", by tinkering with rather than overhanging the situation, by floating rather than slowing people and things, as well as by reinventing himself rather than sticking to an ideal. He also conveys to today's spectators the image of their own malaise while comforting them.

Keywords: Tramp, Chaplin, father, Kid, Lacan

*Les renards ont des terriers, les oiseaux du ciel
ont des nids ; mais le Fils de l'homme n'a nulle
part où poser la tête.*

Luc, 9 :58

Dans *Le Kid*, le père est nu. Ce n'est d'ailleurs pas le père, mais un vagabond qui passait par là. Il trouve dans la rue un enfant abandonné. Sa mère l'avait déposé sur le siège arrière d'une voiture dans l'espoir qu'une famille riche le recueillerait. Mais des voleurs sont partis avec la voiture, et quand ils se sont rendu compte qu'ils transportaient un nourrisson, ils l'ont laissé à même le sol, dans une ruelle, à côté des poubelles. C'est là que Charlot le trouve. Son premier mouvement, après l'avoir pris dans ses bras, est de l'abandonner à son tour. Il veut désertier. Mais il n'y parvient pas. La police et la fatalité l'en empêchent. Le voilà père malgré lui. Cette négativité est féconde. Elle pousse à l'invention. Charlot est un père bricolé et un père bricoleur.

Ce bricolage nous parle de nous. *Le Kid* nous donne à voir, entre autres, ce que Lacan a appelé « l'évaporation du père » (Lacan, 1969, p. 84) et une manière d'être père après cette évaporation, quand il ne reste plus du père que des guenilles : une figure sans légitimité, sans surplomb, sans stabilité, appelée à errer et à se réinventer sans cesse.

Il n'est pas question de faire ici la psychanalyse de Charlie Chaplin sans divan, ni de s'aventurer à psychanalyser Charlot. Il s'agit plutôt de nous laisser analyser par le film, de voir en quoi il nous regarde. Cette approche s'inspire de celle de Gérard Wajcman. Dans *L'objet du siècle* (Wajcman, 2012), dans *Les séries, le monde, la crise, les femmes* (Wajcman, 2018) et dans *Ni nature, ni morte* (Wajcman, 2022), il répète le même geste lacanien en l'appliquant à des corpus différents.

Ce qui donne son orientation essentielle ici à l'entreprise : non pas interpréter les œuvres, mais mettre à l'épreuve leur propre puissance à interpréter. En bref, appliquer l'art au siècle. Regarder les œuvres d'art comme des objets pensants et regarder le monde à l'aide de ces œuvres, c'est ce vers quoi je veux qu'on embarque (Wajcman, 2012, p. 28).

L'œuvre n'est plus traitée comme le produit et la trace d'un processus de sublimation, à la manière de Freud, mais comme une machine à interpréter le monde, le siècle et le sujet qui la regarde. La question n'est plus de se demander ce que l'œuvre d'art nous dit de son auteur, mais ce qu'elle nous dit de nous, ce en quoi elle nous regarde. *Le Kid* regarde celui qui le regarde. Voyons ce qu'il lui montre du père.

1. Le lieu de l'autre

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentaire, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance (Certeau, 2012, p. XLVI).

Charlot est un tacticien dans tous les films où il apparaît. Son lieu est toujours celui de l'autre. Il n'est jamais chez lui. Que l'on pense, par exemple, à la première séquence des *Lumières de la ville*. Une statue est inaugurée devant un public nombreux. On enlève le drap blanc qui la recouvrait et l'on découvre, endormi sur les genoux de la statue monumentale, le vagabond endormi. Comme le souligne Slavoj Žižek dans son analyse du film, Charlot « [...] apparaît comme la tache qui vient gâcher l'image » (Žižek, 2010, p. 30). S'il fait tache, c'est qu'il n'est pas à sa place. Ce lieu n'est pas le sien. Sa présence y est inadéquate et l'impression d'inadéquation est renforcée par le contraste qui oppose la monumentalité, la blancheur et la raideur de la statue à la petitesse de Charlot, à ses vêtements noirs, à sa posture recroquevillée et à sa manière indolente de se réveiller en se grattant les cheveux. Tout le public est scandalisé. Le maire s'emporte. La police intervient. Charlot profane un lieu et un moment graves, voire sacrés.

Il le fait malgré lui. Il n'est ni un provocateur ni un révolutionnaire. Il fait tache sans le vouloir. Dès qu'il est repéré, il file. Il n'est pas chez lui, il ne prétend pas s'approprier les lieux. Il ne s'y faufile qu'en douce et, s'il n'y parvient pas, il cherche à en sortir pour ne pas se faire attraper. Jusque dans sa tenue, sa posture

et ses mouvements, il a quelque chose de la souris condamnée à courir et à se nourrir dans des rues qui ne lui appartiennent pas, où on ne veut pas d'elle et dont on la chasse.

Autre exemple : dans *Les Temps modernes*, Charlot devient fou et s'engouffre dans les rouages de la machine pour continuer de visser des boulons au point de mettre en péril le fonctionnement de l'usine et d'obliger la direction à interrompre la production. Là encore, il n'est pas chez lui. Il est au pays des machines et il fait tache dans le cours régulier de la chaîne de montage. Comme dans *Les Lumières de la ville*, il est un cheveu sur la soupe, il fait scandale et il opère malgré lui une forme de profanation de l'ordre sacré de l'usine.

Dans *Le Kid*, Charlot braconne sur un territoire quadrillé par la police. L'enfant casse les vitres au lance-pierres et Charlot vitrier passe derrière pour vendre ses services, en essayant d'éviter le policier qui guette. Il ne se rend pas compte, jusqu'au dernier moment, que les vitres que l'enfant a cassées et qu'il est en train de réparer sont celles du policier auquel il cherche à échapper. Charlot se retrouve pris sur le fait dans la maison de celui qu'il fuit au moment même où, sans le savoir, il séduit sa femme – ce qui est encore une façon de braconner sur des terres qui ne lui appartiennent pas.

Dans chacun de ces cas, Charlot est un tacticien, mais un assez mauvais tacticien. Tache trop visible, il se fait repérer et aussitôt il lui faut partir. S'il erre, s'il est un *tramp*, c'est qu'il n'est nulle part chez lui et qu'il ne peut jamais s'arrêter en un lieu qu'en douce, par erreur ou par inadvertance. Il en va de même pour lui quand il se retrouve père sans l'être. L'enfant n'est pas le sien. La place du père est encore une fois le lieu d'un autre, qu'il occupe par hasard, sans le vouloir et sans qu'elle lui revienne naturellement ou légitimement. De nouveau, il fait tache : il éduque cet enfant en lui apprenant à voler, à se battre, à tromper... Il prend le contre-pied de ce que l'on attend de la figure du père. C'est ainsi une nouvelle institution qu'il profane malgré lui.

Religieux ou non, le sacré est partout présent dans la vie sociale, pas seulement dans le magistrat, le policeman, le prêtre, mais dans le rituel de la nourriture, des rapports professionnels, des transports en commun. C'est par lui que la société maintient sa cohérence comme par un champ magnétique. Inconsciemment, à chaque minute, nous nous alignons sur ses lignes de force. Mais Charlot est d'un autre métal. Non seulement il échappe à son emprise, mais la catégorie même du sacré n'existe pas pour lui, elle lui est aussi inconcevable que la rose géranium à un aveugle de naissance. (Bazin, 2007, p. 25)

À la liste des instances sacrées que Charlot ignore, on peut ajouter la figure du père. Charlot désacralise sans le vouloir les lieux qu'il traverse, qu'il s'agisse de l'usine tayloriste clinquante et parfaitement huilée des *Temps modernes*, de la place publique vouée à une forme de culte civil des *Lumières de la ville* ou, dans *Le Kid*, de l'institution familiale et de la place éminente du père. Charlot n'est pas en adéquation avec le

lieu de l'autre qu'il occupe. Il y fait tache. Il y fait trou. Il tend ainsi un miroir à son spectateur. Il y a du Charlot dans chaque sujet contemporain qui regarde le film, qui ne croit plus à ces instances sacrées et qui ne se sent jamais tout à fait à sa place.

À l'heure de ce que Lacan a appelé « l'évaporation du père » (Lacan, 1969, p. 84), Charlot nous donne à voir un père qui occupe la place d'un autre, évaporé. Comme le père qui le regarde, Charlot ne se croit pas père, on ne croit pas qu'il en est un, mais il n'en est pas moins *practically* un père, comme il le dit lui-même. Le père aujourd'hui n'est-il pas toujours seulement *practically* un père ? Un père dans la pratique, un père sans trop y croire, sans le grandiose, la légitimité, l'autorité et la naturalité traditionnellement attachés à l'image idéale du père ? Le père contemporain n'occupe-t-il pas, comme Charlot, une place qui a été laissée vide et qu'il ne peut remplir ? Il ne peut qu'y faire tache, la profaner, y manifester un écart entre l'idéal et le réel. Quand on ne croit plus au père, il ne reste plus qu'à en porter les guenilles maladroitement¹.

Charlot en montre le chemin.

2. Désarrimés pour mieux flotter

Du lieu de l'autre, Michel de Certeau dit que le tacticien ne peut ni le saisir en son entier, ni le tenir à distance. Le stratège a une vision extérieure globale. Le tacticien n'a pas ce surplomb. Le *pater familias*, le chef de famille, le patriarche, tels qu'on les imagine traditionnellement, sont des stratèges : ils exercent leur autorité en gouvernant la famille depuis une position de surplomb. Charlot, lui, est un tacticien : il n'a pas accès à une vision panoptique. Il ne se tient pas au-dessus, mais à côté de l'enfant, dans une posture de soin et de complicité.

Par là encore, il nous regarde et nous donne à voir un père qui nous est contemporain en ce qu'il est toujours pris dans le cours indéfini des choses, des relations et des événements, sans pouvoir s'en extraire pour le circonscrire clairement et lui donner une direction d'ensemble. Le père d'après l'évaporation du père est désarrimé. Il ne trouve pas en dehors de lui-même de point d'ancrage ferme et définitif, et il n'est pas non plus lui-même pour l'enfant qu'il élève un tel point d'ancrage. Nous vivons l'âge du père tacticien : un père qui, comme Charlot, n'est pas tout à fait père en ce qu'il ne peut accéder à la posture extérieure et englobante du stratège.

¹ Lacan dit, dans son Séminaire XXIII que le père est un semblant dont on peut se passer « à condition de s'en servir ». Être *practically a father*, à la manière de Charlot, est une manière d'incarner ce paradoxe : se passer de l'idéal pour en habiter l'habit frippé. Cf. Lacan, J., 2006, *Le Séminaire*, Livre XXIII, *Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 136.

Or, ce qui est désarrimé flotte, erre, vagabonde. C'est ce que ne cesse de faire Charlot dans tous les films. Il est le *tramp* insaisissable : il danse, il saute, il court, il fuit, il se faufile, il jongle, il échappe. Si Charlot est père sans l'être, c'est aussi parce qu'il est encore un enfant. La ressemblance entre Charlot et le Kid accentue cette impression. Ils courent, trompent, s'habillent, se battent et cuisinent presque de la même façon².

Charlot est à ce point un enfant que c'est parfois lui qui occupe la place du fils, tandis que le Kid joue le père. On voit alors l'enfant faire la cuisine pour le foyer tandis que Charlot reste au lit. Le Kid met la table, sert les crêpes qu'il a préparées et va secouer son père pour qu'il se lève enfin. Une fois à table, l'enfant se prépare à dire une prière avant de manger, tandis que Charlot, infantile, compte les crêpes qui ont été servies à chacun.

Si le père désarrimé prend parfois la place de l'enfant, il a d'autres fois des allures de mère. Père célibataire, il endosse les fonctions qu'en 1921, quand le film sort, on attribue généralement à une mère : il donne le biberon, il fait la cuisine, il s'occupe de la toilette de l'enfant, il le mouche, il le soigne. Une centaine d'années avant notre époque soucieuse de troubler et de subvertir les anciennes assignations de genre, Charlot est un père qui s'aventure dans le champ maternel du *care*. Il le fait maladroitement, étrangement, non pas (ou pas seulement) parce qu'il serait un homme égaré dans un domaine trop maternel pour lui, mais parce que Charlot est toujours étrange, maladroit, enfantin.

Ce flottement fait écho à celui des objets.

La fonction utilitaire des objets a un ordre humain lui-même utilitaire et prévoyant de l'avenir. Dans ce monde, le nôtre, les objets sont des outils plus ou moins efficaces et dirigés vers un but précis. Mais les objets ne servent pas Charlot comme ils nous servent. De même que la société ne l'intègre jamais provisoirement que par une sorte de malentendu, chaque fois que Charlot veut se servir d'un objet selon son mode utilitaire, c'est-à-dire social, ou bien il s'y prend avec gaucherie ridicule (en particulier à table), ou bien ce sont les objets eux-mêmes qui se refusent, à la limite, volontairement. [...] Il semble que les objets n'acceptent d'aider Charlot qu'en marge du sens que la société leur avait assigné (Bazin, 2017, p. 17).

Dans *Le Kid*, avec une théière en métal pendue à une ficelle, Charlot fabrique une sorte de biberon. Il découpe des draps et les suspend pour bricoler un hamac à l'enfant. Ces bricolages sont encore une forme de tactique, un « calcul qui ne peut pas compter sur son propre » (Certeau, 2012, p. XLVI) et fait donc

² Comme le note Rose Vidal, Charlot « n'a de singulier que le corps, et ce que ce corps a de propre est son indiscipline. Elle n'est pas politique, elle est irrépressible, elle est exactement celle d'un gamin qui ne saisit pas bien comment se placer » (Vidal, 2022, p. 19). Or, précisément, ce que Charlot a de propre, il l'a en commun avec le Kid, pour le lui avoir transmis ou l'avoir reçu de lui – les deux à la fois sans doute.

avec ce qu'il trouve en chemin. Le père bricoleur est lui-même un père bricolé. Comme les objets qu'il détourne et qu'il modifie, il se fait une sorte de fils d'un enfant trouvé et il s'invente père de bric et de broc en détournant ses talents de voleur, de bricoleur ou de coureur pour les mettre au service de l'éducation branlante qu'il offre à ce garçon.

Parmi les objets que Charlot détourne de leur fonction utilitaire, le plus iconique est sans doute sa canne. Elle tourne, elle danse, elle ne sert qu'en marge de la fonction d'appui pour laquelle elle a été initialement conçue. Comme par métonymie, il en va de même du possesseur de cette canne. Le père qu'est Charlot tourne, danse et ne sert qu'en marge de la fonction attendue. Loin de poser un cadre moral stable, ce père amène son enfant à voler, à se battre, à tricher et il ne cesse de retourner sa veste, si bien que le Kid grandit dans un flottement axiologique perpétuel.

Quand une bagarre éclate entre le Kid et un autre garçon, Charlot intervient pour y mettre fin. Mais quand il voit que le Kid l'emporte, il change d'avis, l'encourage et l'applaudit. Énième vagabondage identitaire : le père se fait, pour un moment, entraîneur sportif. Le grand frère de l'adversaire du Kid paraît alors. C'est un costaud. Charlot a peur. En un instant, il change de position : il n'entraîne plus le Kid, il le gronde pour s'être battu et lui dit de rentrer à la maison. Mais le grand frère veut que la bagarre reprenne. Charlot cède sans résistance à la loi du plus fort. Le grand frère lui dit « *If your kid beats my brother, then I'm going to beat you* » : « Si ton enfant bat mon frère, je vais te battre ». Nouveau changement radical de position de Charlot terrifié : il cherche à provoquer la défaite du Kid sans y parvenir. Cette succession de renversements témoigne d'un désarrimage axiologique. Charlot n'offre aucun principe clair et stable auquel se raccrocher. Le cap est sans cesse modifié en fonction des situations.

Ce flottement ne relève pas du relativisme absolu. Charlot respecte certaines bornes éthiques. On le voit au début du film hésiter à abandonner l'enfant dans une bouche d'égout. Mais il ne le fait pas, cette fois non pas parce qu'il en serait empêché par un policier, par sa maladresse ou par la fatalité, mais parce que ce serait aller contre un interdit majeur qu'il respecte. Du moins est-ce ce dont semble témoigner alors sa mimique, toujours quelque peu sibylline. Charlot flotte sans se laisser submerger par l'amoralité.

Ces flottements divers, axiologiques, utilitaires, identitaires, ne sont pas sans charme. Ils sont constitutifs de la grâce qui émane des films de Charlie Chaplin. Comme toute grâce, elle est toujours inattendue, imméritée. Elle vient en surplus. Elle est de l'ordre de l'excès, de la surabondance. Elle révèle ce qui dans les choses et dans les personnes échappe à l'ordre de l'utilité et du sens, ce qui ne résulte pas d'une planification. Quand, dans *Les Temps modernes*, Charlot se laisse emporter par les rouages, il les délivre et se délivre lui-même par la même occasion de toute fonctionnalité, pour laisser place à la gratuité et à la beauté d'une danse. Quand il détourne la théière ou la canne de leur fonction habituelle, le déplacement qui s'opère n'est pas dépourvu de valeur esthétique en ce qu'il change notre regard sur ces objets, éveille

en nous une attention, une interrogation, voire un émerveillement. Les objets sortent alors de la gangue dans laquelle l'usage habituel les tenait pour prendre une vie nouvelle qui révèle leur beauté. De même, être un père flottant, n'est-ce pas être un père gracieux ? Être père sans devoir l'être, sans vouloir l'être, sans savoir l'être, sans croire l'être, c'est alors l'être gratuitement, étrangement et merveilleusement, en suscitant un regard nouveau, étonné, amusé et ébloui sur la figure que plombent traditionnellement des assignations multiples et figées.

Le Kid nous donne à voir l'évaporation du père comme une grâce. D'un même mouvement, il nous donne à voir ce que nous sommes et il nous en console, échappant par là à l'alternative formulée par Gérard Wajcman :

Jusqu'ici la question de l'art n'avait pu se poser, en effet, qu'en termes de sublimation, c'est-à-dire dans la supposition que la chair intime de toute œuvre était faite du plus intime d'un sujet, tissée des souvenirs, des fantasmes, des désirs de son auteur. Quand on voit le présent de l'art, une autre question s'impose, tranchante : et si les œuvres n'étaient pas sublimes mais symptômes ? Jadis les œuvres s'offraient à faire oublier dans les hauteurs du sublime les désordres du monde et les douleurs de la vie. Fonction consolatrice de l'art au malaise dans la civilisation. C'était l'idée de Freud. Aujourd'hui, l'art se fait comme un devoir d'exposer le malaise de la civilisation [...]. (Wajcman, 2018, p. 75)

Aborder *Le Kid* dans cet esprit revient à le prendre pour ce qu'il est : un film contemporain, caractéristique d'un temps où l'art cherche à ouvrir les yeux plutôt qu'à les fermer, à réveiller plutôt qu'à bercer. Le film nous donne à voir le père que le désarrimage a rendu flottant. Mais tout en mettant ce symptôme sous nos yeux, *Le Kid* nous en console. Le flottement qu'il nous donne à voir est charmant. En lui, s'opère, en termes lacaniens, le passage du symptôme au sinthome. Ce qui fait douloureusement symptôme peut être dit « sinthome » quand le sujet le retourne en une singularité moins pesante, plus légère. N'est-ce pas justement ce qu'opère le flottement de Charlot ? D'un désarrimage traumatique il fait une invention perpétuelle, une errance gracieuse.

3. Ouvertures

Slavoj Žižek a proposé une lecture des *Lumières de la ville* structurée autour de l'idée lacanienne selon laquelle une lettre arrive toujours à destination.

Dans l'histoire du cinéma, *Les Lumières de la ville* constituent peut-être le cas le plus exemplaire d'un film qui, pour ainsi dire, mise tout sur sa scène finale – le film entier ne sert en fin de compte qu'à préparer son final, et lorsque

ce moment arrive, lorsque (pour citer la dernière phrase du séminaire de Lacan consacrée à « La Lettre volée ») « la lettre arrive à destination », le film peut immédiatement se terminer (Zizek, 2010, p. 20).

Le film raconte l'amour du *tramp* pour une jeune femme aveugle qui vend des fleurs sur le trottoir et qui le prend pour un homme fortuné. Après mille péripéties, dans la scène finale, alors qu'elle a retrouvé la vue, elle le reconnaît enfin et voit qui il est vraiment. Elle lui demande « C'est toi ? ». Il répond « Tu peux voir maintenant ? ». Elle dit « Oui, je peux voir maintenant. » Le film se clôt sur cette ouverture. Au moment du bouclage tant attendu, l'indécidable surgit : l'aimera-t-elle maintenant qu'elle l'a vu ? Et lui, l'aimera-t-il maintenant qu'elle voit, maintenant qu'il est vu comme il est ?

Nous pouvons voir ici combien nous sommes éloignés, à cet instant où « la lettre arrive à destination », de la notion habituelle de téléologie : loin de parachever un destin tracé d'avance, ce moment marque l'intrusion d'une ouverture radicale où chaque support idéal de notre existence se voit suspendu (Zizek, 2010, p. 30).

Par la reconnaissance finale, les deux personnages sont désarrimés de l'identité symbolique qu'ils avaient l'un pour l'autre. Les voilà ouverts à des possibles indéfinis entre lesquels le film ne tranche pas, nous laissant en suspension. Il en va pour partie de même dans *Le Kid*. Là aussi, tout prépare une reconnaissance longtemps attendue, de l'enfant par sa mère, puis de Charlot par la mère et par l'enfant, qui l'invitent à les rejoindre dans leur belle maison.

Plus encore que dans *Les Lumières de la ville*, le scénario repose sur le fait qu'une lettre arrive toujours à destination. La mère avait laissé un message près du nourrisson au moment de l'abandonner et c'est en retrouvant ce message qu'elle comprend, des années après, que le Kid est son fils. Nous sommes là encore bien éloignés d'une téléologie classique qui voudrait que le message arrive au destinataire initialement prévu et que la fin parachève un cheminement parfaitement programmé d'avance. Au contraire, c'est en revenant à son auteur que la lettre arrive à destination et permet la reconnaissance finale. Les destinées se faufilent dans les trous laissés par la contingence, à la manière dont Charlot s'est bricolé une place de père dans le vide laissé par d'autres.

Les retrouvailles finales ne sont pas moins ouvertes que celles des *Lumières de la ville*, même si elles sont beaucoup plus franchement joyeuses et ressemblent en cela à un *happy end*. Que va devenir Charlot dans cet étrange foyer ? Quelle place peut-il bien y occuper ? Que deviendra le vagabond dans cette riche maison ? Quelle place aura-t-il auprès de l'enfant dont il n'est pas le père maintenant que cet enfant a retrouvé sa mère et que cette mère n'est pas la femme de Charlot ? Au moment de se boucler, le film fait

de nouveau trou : il ouvre sur mille questions et laisse supposer que Charlot va devoir réinventer une fois encore sa place de père flottant dans cette nouvelle configuration.

Cette lecture de la scène finale du *Kid* diffère radicalement de celle qu'a proposée Rose Vidal.

De fait, l'existence offerte à John par Charlot semble peu assimilable à celle d'un fils avec son père. Charlot et l'enfant sont plutôt deux associés, non comme deux partenaires professionnels monteraient ensemble une affaire, mais comme deux enfants, deux frères, se répartiraient les tâches et les rôles pour une série de bêtises. Dès lors, toute heureuse qu'elle soit, cette vie demeure intenable car en lisière de la société elle se nourrit de larcins et de troubles qui contreviennent à son institution même dans le bon ordre social. Quand bien même elle ne serait pas franchement condamnable, par l'évidente bienveillance qui en émane, elle doit cesser, et la relation trouver à se reconfigurer de façon à pouvoir être absolument publique, absolument en convenance avec les bonnes manières, une certaine idée de l'ordre des choses et de la famille, tel que les années vingt le conçoivent (Vidal, 2022, p. 25).

Rose Vidal suggère en somme que la dernière scène du *Kid* donnerait à voir un retour à l'ordre : Charlot et l'enfant rentreraient dans le rang. Ils constitueraient enfin, avec la mère du Kid, une famille « absolument » convenable, conforme aux attentes de la société de l'époque. Cette lecture néglige l'originalité vertigineuse de cette famille recomposée. Loin d'être un retour à la normale, la fin du film est une ode à une certaine anormalité possiblement heureuse, unissant à un enfant déjà grand la mère qui l'avait abandonné et un père qui n'en est pas un.

Il n'est pas nécessaire de préciser en quoi cela regarde le spectateur contemporain. Nous écrivons au moment où, dans les salles de cinéma, sortent notamment *Les enfants des autres* de Rebecca Zlotowski et *Un beau matin* de Mia Hansen-Love, des films qui, parmi tant d'autres, donnent à voir les reconfigurations indéfinies de la parentalité dans notre monde flottant. Un siècle auparavant, Charlot l'annonçait comme une bonne nouvelle, non pas en niant le trou que constitue une séparation et, plus encore, un abandon, mais en imaginant ce que l'on peut faire avec ces trous.

Au beau milieu du film, il découvre qu'il y a un trou dans son drap. Son pied passe à travers. Un instant on le voit s'interroger. Puis, d'un rythme décidé, il descend vers ce trou, il y glisse la tête et il se lève : le drap troué est devenu une sorte de poncho avec lequel il s'en va prendre élégamment son petit déjeuner. N'est-ce pas tout le film qui est ainsi concentré en une scène ? Charlot occupe tout le long du film le trou laissé par le père véritable. Il ne cherche pas à le boucher. Au contraire, il laisse flotter ce vêtement qui n'est pas le sien et il en tire une élégance nouvelle. N'est-ce pas ce que le spectateur est amené à souhaiter à la famille inédite qu'il découvre à la fin du film comme à tant de familles contemporaines : qu'elles laissent suffisamment flotter un vêtement qui n'est pas le leur pour mieux inventer un style nouveau qui leur convienne ? Il n'est pas question de rompre radicalement avec le père, avec la famille : comment le

pourrait-on ? En quoi consisterait une telle rupture ? Il s'agit plutôt de se saisir des trous qu'offrent ces vieux vêtements comme d'ouvertures à l'inédit.

4. Conclusion

Lacan forge, dans ses premiers Séminaires, le célèbre néologisme « le Nom-du-Père ». Parce que, contrairement à la mère, le père est toujours incertain, il faut une reconnaissance symbolique pour le faire exister. Le nom du père est le support de cette reconnaissance. Il introduit l'enfant à la dimension symbolique, à la fonction structurante du langage, qui produit du sens tout en domestiquant la jouissance du sujet, en lui imposant des normes. Le Nom-du-Père, dit Lacan, est « le signifiant qui donne support à la loi, qui promulgue la loi, [...] l'Autre de l'Autre » (Lacan, 1998, p. 146). Mais, dès son Séminaire de 1957-1958, Lacan rompt avec cette conception initiale du Nom-du-Père (Pfauwadel, 2022). Il fait désormais valoir une béance fondamentale. Le Nom-du-Père ne peut la boucher qu'illusoirement. L'ordre symbolique qu'il soutient est troué. Il n'y a pas d'Autre susceptible de tout tenir ensemble. Dans ce monde sans Autre, « le père n'est pas celui qui prétendrait subsumer tout le réel sous le symbolique mais celui qui, au contraire, par ses attitudes désirantes, transmet malgré lui, à son insu, une version de jouissance » (Pfauwadel, 2022, p. 269). Charlot annonce ce père d'après l'âge du père. Il est un père qui laisse voir les trous et qui fait lui-même trou. Il ne transmet pas un ordre qui viendrait colmater les béances du réel, mais une version de jouissance singulière, enfantine, reconnaissable, dont son corps sans cesse tressaille. Il annonce et donne à voir une manière d'être père quand on ne croit plus au Nom-du-Père.

Sans doute est-ce parce que Charlot est père sans *s'y croire*, comme disent les enfants, qu'il peut être, à sa façon, un bon père. « Si un père s'identifie avec la fonction, il peut croire qu'il est Dieu. Le résultat peut aller de la tyrannie domestique du président Schreber à la mise au point d'un système d'éducation idéal » (Laurent, 2006, p. 85). Charlot ne se prend pas pour Dieu. Il ne se prend pas pour le père. Il sait ne l'être que *practically*. À la figure monumentale du Nom-du-Père, il s'oppose comme un Père-sans-Nom, parce qu'il n'est pas vraiment le père, parce qu'il n'a pas de nom et parce qu'il est la métaphore d'un certain désordre indéfini plutôt que d'un parfait ordonnancement symbolique.

C'est pourquoi, un siècle avant la mode actuelle que connaît cette forme, Charlot existe en série. D'un épisode à l'autre et souvent même d'un moment à l'autre, il change d'identité tout en conservant, en guise de fil rouge, un style d'acrobate bricoleur. Gérard Wajcman dit de la série contemporaine qu'elle « serait la forme même du non-rapport, de la pulvérisation des consciences et du désordre du monde sans père et sans repères » (Wajcman, 2018, p. 62). Les séries nous donnent à voir l'éclatement du monde sans Autre dans lequel nous vivons : les intrigues se ramifient souvent indéfiniment autour de personnages

« déglingués » (Wajcman, 2018, p. 116). C'est déjà vrai des films de Chaplin au début du XXe siècle. Charlot est une icône de la déglingue. Dans *Le Kid*, il nous donne à voir ce que peut être un père dans un âge sans père et sans repère.

Que le comique et le *happy end* ne nous abusent pas. Charlie Chaplin ne présente pas cette paternité d'après l'évaporation du père comme une route large et facile. Au contraire, comme toujours dans ses films, le burlesque se situe juste au bord de la mélancolie et de la mort dans lesquelles il menace à tout instant de sombrer. Peu de temps avant la fin du film, quand l'enfant lui est finalement enlevé, Charlot s'endort et rêve. En songe, il est tué par un policier alors qu'il cherche à fuir, et le Kid, muni d'ailes, le pleure. Charlot le déserteur, le braconnier, le vagabond rêve en somme de ne plus désertier, de ne plus braconner, de ne plus vagabonder. Lui qui ne cesse de tromper la police et la mort se trouve en songe définitivement arrêté, figé au sol, inerte. Charlot rêve que le flottement cesse, qu'il n'y a plus à s'inventer et à se réinventer. Il rêve d'un trou définitif dans lequel se loger sans plus ménager aucun jeu. La pulsion de mort à l'œuvre ne recule pas même devant le fantasme pervers de faire pleurer l'enfant sur le corps de son père mort. Comme nous sans doute, Charlot rêve de clore son errance à tout prix. Le film ne s'y attarde pas. Un policier réel secoue son corps, le réveille et nous réveille avec lui de ces aspirations morbides pour nous reconduire vers un vagabondage indéfiniment inventif. Comme l'écrit Francis Ponge, sans songer sans doute à Chaplin, « peut-être tout vient-il, de ce que l'homme, comme tous les individus du règne animal, est en quelque façon *en trop* dans la nature : une sorte de vagabond, qui, le temps de sa vie, cherche le lieu de son repos enfin : de sa mort » (Ponge, 1967, p. 174).

Bibliographie

Bazin, A., 2007, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma ; éd. or. 1972, Le Cerf.

Certeau, M. (de), 2012, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Seuil ; éd. or. 1980.

Lacan, J., 1969, *Intervention sur l'exposé de M. de Certeau : « Ce que Freud fait de l'histoire. Note à propos de : « Une névrose démoniaque au XVIIe siècle », Congrès de Strasbourg, le 12 octobre 1968, in « Lettres de L'école Freudienne », n°7, p. 84.*

Lacan, J., 1998, *Le Séminaire*, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris, Seuil, édition de Jacques-Alain Miller.

Lacan, J., 2006, *Le Séminaire*, Livre XXIII, *Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005.

Laurent, E., 2006, *Un nouvel amour pour le père*, in « La Cause Freudienne », n°64, pp. 89-93.

Pfauwadel, A., 2022, *Lacan versus Foucault, La psychanalyse à l'envers des normes*, Paris, Le Cerf.

Ponge, F., 1967, *Le Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard ; éd. or. 1963.

Vidal, R., 2022, *Chaplin*, Paris, Les Pérégrines.

Wajcman, G., 2012, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier ; éd. or. 1998.

Wajcman, G., 2018, *Les séries, le monde, la crise, les femmes*, Paris, Verdier.

Wajcman, G., 2022, *Ni nature, ni morte*, Paris, Nous.

Zizek, S., 2010, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Paris, Jacqueline Chambon ; éd. or. 1992, *Enjoy your symptom in Hollywood and out*, New York, Routledge.

Francesco Mancuso

Sopravvivenza e catastrofe

Note per una lettura benjaminiana di *Tempi moderni*

ABSTRACT: The paper questions the paradoxical political significance of the figure of the Chaplinesque tramp; in particular, it hypothesises that this significance can be approached from a reading of "Modern Times", starting from certain central aesthetic-political categories elaborated by Walter Benjamin from the 1930s onwards. To this end, an attempt will be made to understand if and how Chaplin's use of (cinematic) images manages to elude the phantasmagorical universe of the society of "advanced capitalism".

Keywords: Benjamin, desertion, montage, barbarism, catastrophe.

1. (S)figurare il destituente

L'ipotesi che vorrei sviluppare attorno alla figura di Charlot indaga la leggibilità di *Tempi moderni* a partire da alcune categorie estetico-politiche elaborate da Walter Benjamin negli anni Trenta.

Il film del 1936 si presenta come un'ultima e straordinaria condensazione di motivi e situazioni cruciali della vicenda del personaggio interpretato da Chaplin. Attraverso Benjamin, in particolare, è forse possibile prospettare come *Tempi moderni* tracci il compimento del percorso intrapreso da Charlot con *Kid Auto Races at Venice* del 1914. In che modo, però, può un percorso essere compiuto, allorché a percorrerlo non è altri che un vagabondo? Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin attribuisce notoriamente al regista britannico una funzione centrale. Charlot risulta qui leggibile come il *medium* attraverso cui Chaplin *monta* l'uomo all'interno del cinema, mettendoci a confronto con una paradossale e spettrale presenza: quella di qualcuno che, non rappresentando alcuna determinata istanza individuale o collettiva, resiste a ogni possibile cattura.

Charlot: costantemente fuori posto persino nei contesti e nelle situazioni più ordinarie, impossibilitato (nonostante i propri sforzi) a adattarsi alle esigenze della società in cui si ritrova a dover sopravvivere, sempre pronto a improvvisare una scappatoia alle minacce da cui è braccato. In giro per il mondo attraverso il cinema, appare come una forma di vita anarchica, una vera e propria incarnazione di una marginalità non integrabile.

Come decifrare la (non-)relazione tra il personaggio chapliniano e i dispositivi di potere (innanzitutto, la macchina cinematografica) con cui non smette di entrare in contatto? I gesti di un piccolo vagabondo

senza nome e, addirittura, la sua semplice presenza dicono ancora qualcosa a proposito di una possibile profanazione del mondo in cui viviamo?

Con ogni probabilità, non bisogna cessare di prendere sul serio le pur provocatorie accuse di cui Chaplin è fatto oggetto dai membri più radicali dell'avanguardia lettrista. I quali, in occasione della conferenza che Chaplin si apprestava a tenere a Parigi per pubblicizzare *Luci della ribalta* (1952), organizzano un'azione di sabotaggio, sparpagliando dei volantini (il cui testo sarebbe poi confluito nel primo numero dell'Internazionale Lettrista). Chaplin è definito nientemeno che un "insetto fascista" e un "ricattatore emotivo, maestro cantore della disgrazia", di cui va demistificata l'auratica intoccabilità: "Poiché ti sei identificato con i deboli e gli oppressi, attaccarti è stato attaccare i deboli e gli oppressi, ma nell'ombra del tuo bastone da passeggio di bambù alcuni potrebbero già vedere lo sfollagente di un poliziotto" (Marcus, 1991, p. 355).

L'incatturabilità di Charlot è qui direttamente connessa a una sua effettiva istituzionalizzazione: attraccato in Europa dopo essere stato ufficiosamente esiliato dagli Stati Uniti in quanto sospetto sovversivo, Chaplin viene accusato di essere antirivoluzionario. Al di là delle azioni del personaggio pubblico, pronto a vendere ai mass media l'immagine di sé come vittima della paranoia maccartista, il peso specifico di queste accuse va misurato rispetto alla stessa opera cinematografica chapliniana; la quale risulterebbe tesa a una tipizzazione della figura dell'oppresso, culminante, grazie alla maschera di Charlot, con una implicita connivenza e una consegna di tale figura a un universo di relazioni immaginale irreprensibile e propriamente improfanabile.

Alcuni anni più tardi, nel 1967, uno dei firmatari di quel volantino avrebbe messo a nudo questo universo di relazioni come il fondamento de *La società dello spettacolo*. Che l'organizzazione capitalistica della società in cui viviamo si riveli a Guy Debord come un'accumulazione inaudita di immagini, offre allora l'occasione per provare a ripensare Charlot proprio su questo piano: laddove estetica e politica ci si mostrano come non più separabili. Se, in effetti, "considerato secondo i suoi propri termini, lo spettacolo è l'affermazione dell'apparenza e l'affermazione di ogni vita umana, cioè sociale, come mera apparenza" (Debord, 1997, pp. 55-56), fino a che punto, nonostante tutto, il modo in cui Chaplin lascia apparire il vagabondare di Charlot può ancora indicarci un paradossale gesto di sottrazione proprio a quello spazio preallestito in vista della sua stessa apparizione?

2. Gesto e montaggio

Può sembrare sorprendente confrontare il netto giudizio di Debord e dei suoi amici con le considerazioni concepite da Benjamin intorno all'opera chapliniana. Quest'ultima, infatti, diviene un punto di

riferimento imprescindibile in tutti gli interventi benjaminiani intorno al cinema; fino a culminare, naturalmente, nel saggio su *L'opera d'arte* del 1935-36. Seppure sviluppati a partire da esigenze polemiche non sovrapponibili, l'apprezzamento incondizionato di Benjamin per Chaplin e lo sforzo demistificatorio debordano sembrano insistere, tuttavia, su un problema comune: la vicinanza vertiginosa e, più precisamente, l'ambiguità di Chaplin nei confronti della "società del capitalismo avanzato". Ma come pensare quest'ambiguità?

Nel corso degli anni Trenta a Benjamin diviene sempre più chiaro come la figura del diseredato, il *typos* del povero sia non solo funzionale, ma addirittura fondamentale per l'avanzamento del capitalismo. Eppure, pur intravedendo come il fascismo (che per Benjamin costituisce innanzitutto la concrezione e il disvelamento di alcune istanze capitalistiche) abbia bisogno di creare e di far circolare un'immagine cristallizzata dell'emarginato, non rinuncia ad attribuire al cinema di Chaplin una rilevanza decisiva. Come difendere questa interpretazione dalle critiche radicali a cui, contemporaneamente, si presta la figura di Charlot? Possiamo ancora pensare questa figura, proprio alla luce del suo peculiare modo di *figurare* al cinema, all'interno di una genealogia di una relazione non contemplativa con le immagini?

Per provare ad avvicinare la costellazione problematica in cui Benjamin inserisce Chaplin, bisogna però chiedersi, al contempo, perché il cinema assuma una rilevanza cruciale nel tentativo benjaminiano di sottrarre spazi di resistenza al processo di integrazione spettacolare della società in atto. È interessante notare, innanzitutto, che Benjamin non prende mai in analisi il contenuto di singoli film; piuttosto, la sua attenzione è posta ogni volta sui caratteri tecnico-formali e, si potrebbe dire, metodologici resi visibili dal cinema. Che per Benjamin si tratti essenzialmente di una questione di metodo, è possibile scorgerlo a partire dal rilievo da lui attribuito alla tecnica del montaggio cinematografico. È proprio intorno a questa questione che Charlot assume la sua enorme rilevanza "come figura storica": attraverso il proprio modo somatico e psichico di agire e di reagire, Chaplin

Monta l'uomo all'interno del film secondo la sua gestualità – quindi secondo il suo portamento sia fisico sia spirituale. È questa la novità del gesto di Chaplin: egli disarticola il movimento espressivo umano in una serie di piccolissime innervazioni. Ogni singolo suo movimento è composto da una serie di scattose particelle di movimento. Sia che ci si attenga alla sua andatura o al modo in cui maneggia il suo bastoncino o alza il suo cappello, è sempre la medesima e frammentata successione di piccolissimi movimenti, che eleva la legge della successione delle immagini filmiche a legge della motricità umana (Benjamin, 2016, p. 264).

Che Benjamin rintracci in Charlot una vera e propria incarnazione del montaggio cinematografico, ci riconduce all'ambigua relazione che lega quest'ultimo al *medium* immaginale. Senonché, montare l'uomo nel cinema non corrisponde – per il Benjamin interprete di Chaplin – a un perfezionamento dei dispositivi

che, fissando le immagini in una dimensione inattingibile di apparenze, neutralizzino preventivamente l'eventualità di un gesto profanatorio. Piuttosto, ciò che dell'uomo è montato nel film è proprio quanto di lui, apparendo, resiste all'apparenza illusoria di una temporalità lineare e omogenea. Nell'uso chapliniano del montaggio, Benjamin scorge un modo di riprodurre e di contrastare dall'interno la continuità inesorabile di un tempo cronologicamente scandito, su cui si fonda la società dei tempi moderni. In quest'ottica, le riflessioni benjaminiane sul cinema sembrano riconnettersi alle esigenze metodologiche già poste come premessa a *Il dramma barocco tedesco*: procedere secondo una "elaborazione micrologica" ed esercitare "l'arte di interrompersi contro il fluire della catena deduttiva" (Benjamin, 2001, p. 74). È a partire da questa logica del frammento che sembra possibile una lettura benjaminiana del cinema di Chaplin e, in particolare, di *Tempi moderni*.

Che cosa mette in scena Chaplin nel film del 1936? Come sempre, uno straordinario intrecciarsi delle situazioni in cui Charlot è casualmente catapultato dal proprio girovagare privo di meta. Tuttavia, il tema della casualità, uno degli elementi cardinali dell'intera vicenda di Charlot, assume in *Tempi moderni* una portata speciale. Che, senza alcuna intenzionalità, il vagabondo si ritrovi di volta in volta scaraventato da un luogo a un altro, lascia intravedere un nesso tra la casualità – che segna il succedersi delle scene del film – e la potenziale messa in crisi del principio di causalità. A caratterizzare i gesti del personaggio chapliniano è, in effetti, la mancanza di un soggetto come fondamento che li sorregga. Che cosa resta, però, nel momento in cui un gesto si prova del tutto inspiegabile a partire da una determinabile costellazione di cause, producendo così, al contempo, un'imprevedibile eterogenesi dei fini? Resta, forse, soltanto la traccia di un passaggio. La sfida che Chaplin fa propria con *Tempi moderni* si fonderebbe proprio su questa scommessa: per dire qualcosa dei tempi moderni, bisogna mostrare le minuscole e insospettabili crepe da cui sono segretamente attraversati i luoghi più tipici della modernità.

In questa prospettiva, una pista per leggere *Tempi moderni* può essere rintracciata in una delle ipotesi teoriche alla base del *Passagen-Werk*. Momento cruciale di questo lavoro dedicato alla città di Parigi è, infatti, decifrare quello che per Benjamin si configura come il luogo più proprio della modernità: la metropoli. In particolare, si pongono qui le premesse per cogliere la capitale francese nel momento della sua trasformazione nella prima vera città moderna; vale a dire, nel momento in cui viene messo in atto il vasto e, addirittura, omnicomprensivo piano di ristrutturazione urbanistico haussmanniano.

Le strade in cui Charlot si ritrova a girovagare nel corso del film sembrano potere essere inquadrare, allora, a partire dal modello dei *boulevards* parigini: quei viali ampi e lineari, progettati da Haussmann a partire dagli anni Cinquanta del XIX secolo, volti a garantire alle forze dell'ordine la facoltà di intervenire in ogni momento e in ogni luogo. Non solo la polizia di *Tempi moderni* si dimostra, come un fantasma,

sempre pronta ad accorrere ovunque sia necessario ripristinare l'ordine delle cose, ma lo stesso Charlot appare come una presenza spettrale in un luogo altrettanto spettrale.

Che, nel film del 1936, Chaplin riservi una posizione in ogni senso centrale all'esplorazione di Charlot dei piani fantasmatici di un grande magazzino, assume qui una straordinaria rilevanza. In prima istanza, ciò apre alla possibilità di interpretare *Tempi moderni* come un confronto radicale con le trasformazioni in atto nelle dinamiche del rapporto che, quotidianamente, intratteniamo con le immagini. È proprio intorno a questo rapporto che la chiave di lettura benjaminiana diviene, probabilmente, persino irrinunciabile per afferrare la potenziale carica sovversiva che Chaplin mette in scena. Peculiare della società a "capitalismo avanzato" messa a fuoco dal *Passagen-Werk* è, infatti, fondare il proprio dominio entro la dimensione estetica delle immagini: ciò che Benjamin, nel saggio su *L'opera d'arte*, legge come un processo, sempre più pervasivo, di "estetizzazione della vita politica" (Benjamin, 2016, p. 266). A partire dalla categoria marxiana di "fantasmagoria" della merce, Benjamin individua in questa dimensione il centro attorno a cui si struttura la società moderna, soprattutto grazie all'allestimento di uno spazio assai ambiguo: quello dei *passages* parigini, luoghi sfuggenti, né chiusi né all'aperto, in cui le immagini della merce, esposta nelle vetrine dei negozi, si intrecciano in un universo fantasmatico, completamente slegato da qualsiasi rapporto con le condizioni storico-sociali in cui la merce stessa viene prodotta.

In che modo, però, la *silhouette* del vagabondo potrebbe lasciare intravedere la possibilità di una pratica di rifiuto e di sottrazione rispetto a questo processo? Se nessun progetto di rovesciamento guida il peregrinare inconsapevole di Charlot, quale *chance* politica è in gioco in *Tempi moderni*?

L'episodio ambientato nel grande magazzino consente a Chaplin di fare confluire i motivi fondamentali del film in una sfera estetica peculiare. Nello specifico, l'andatura e lo sguardo del vagabondo divengono i mezzi attraverso cui il cinema chapliniano si addentra pienamente nel moderno processo di spettralizzazione delle nostre esistenze. Per una lettura benjaminiana di *Tempi moderni*, dunque, risulta cruciale iscrivere il personaggio chapliniano entro un piano specifico: quello architettato nella modernità in vista dell'apparizione di immagini. Pensando il comportamento di Charlot come una forma di resistenza immanente al piano delle immagini, possiamo forse cominciare a intravedere come questo, incuneandosi nell'impero spettacolare dell'apparenza, lasci apparire dei margini per un gesto profanatorio inatteso¹. Deragliando serialmente rispetto a una meta che possa predeterminarla, l'andatura vagabonda costruita da Chaplin crea una serie di vuoti *tra* le immagini; in questo modo, rende partecipabile allo

¹ Riflettendo sulle possibili pratiche che ci rimangono per una profanazione dell'improfanabile, Giorgio Agamben chiama in causa un concetto di profanazione capace di "aprire alla possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione o, piuttosto, ne fa un uso particolare: [...] disattiva i dispositivi del potere e restituisce all'uso comune gli spazi che esso aveva confiscato" (Agamben, 2005, p. 85).

sguardo degli spettatori un processo in cui è possibile deviare dal consumo visivo ordinario, mettendo in crisi la logica della separazione tra contemplante e contemplato.

3. Una fuga immanente

Un tratto peculiare del film del 1936 è che gli elementi della diserzione involontaria di Charlot siano lasciati emergere per contrasto rispetto agli spazi in cui lo squinternato, di volta in volta, si ritrova a vagabondare. Perché Chaplin scommette proprio su questa strategia? Molto più che da una narrazione lineare, in effetti, le scene di *Tempi moderni* appaiono montate a partire da una concatenazione di ordine spaziale. Nello specifico, a essere esplorati sono quegli spazi che segnano altrettanti momenti di autodefinizione della società moderna: la fabbrica a impianto tayloristico; il porto; la stazione di polizia; la casa unifamiliare. Certo è, però, che le fughe di Charlot non coincidono mai con un ritiro deliberato da questi spazi: il suo è, piuttosto, uno sguardo paradossalmente profanatorio, in grado di mettere in discussione l'assetto dicotomico alla base dell'organizzazione moderna degli spazi. Per Charlot, infatti, le linee di demarcazione tracciate dalla società in cui vive risultano sempre incerte e traballanti; anzi, non le riconosce affatto.

All'inizio di *Tempi moderni*, lo vediamo confondere irrimediabilmente tra un dentro e un fuori rispetto alla fabbrica e, successivamente, scompaginare i confini tra prigionia e libertà. Non che il vagabondo non si applichi, una volta uscito di galera, nel cercare un lavoro. Al contrario, il *leitmotiv* dell'intera pellicola non sembra riscontrabile in altro che in questa ricerca: Charlot trova e prova una grande quantità di mestieri; lavori per cui si rivela immancabilmente inadeguato. Nonostante gli sforzi, finisce sempre per mandare tutto a rotoli, quasi preda di una resistenza irriflessa.

Come decifrare l'impermeabilità somatica del vagabondo a qualsivoglia mestiere in cui provi a impiegarsi? Certo, non è possibile attribuire a Charlot alcuna consapevolezza tale da tenerlo in guardia rispetto a un inganno che la società starebbe tramando ai danni delle masse moderne; la dimensione immaginale entro la quale Chaplin ci introduce con Charlot, invero, si trova al di qua di qualsiasi eventuale cognizione ideologica. Se *Tempi moderni* può essere letto come il fulcro per una paradossale riabilitazione "politica" di Chaplin, questo non potrebbe risiedere affatto, per esempio, nel possibile impiego della figura del vagabondo in chiave anti-fordista. Provare a seguire fino in fondo la traccia ermeneutica benjaminiana richiede invece, con ogni probabilità, di dover andare persino al di là della dichiarata prospettiva ideologica dello stesso Chaplin. Come mostra esemplarmente l'incipit del film del 1936 ambientato nella fabbrica, Charlot non si fa portavoce di alcuna polemica nei confronti dello *status quo* e, anzi, sembra capace di replicarne i ritmi meglio di chiunque altro. Tuttavia, attraverso i suoi gesti puerili e sconnessi,

questa replica assume la forma della parodia più satirica, proprio perché non si esprime in giudizi morali di condanna, come tali sempre passibili di essere fatti rientrare in un ordine del discorso che trovi nelle nozioni di potere e di possesso il proprio cardine. La replica di Charlot, la sua resistenza, si esprime semplicemente in un riso delirante e gioioso, che non giudica nulla e nulla rivendica. Cionondimeno, un riso del genere custodisce la possibilità della più radicale delle rivendicazioni: prendersi gioco, attraverso “un riso rivoluzionario” (p. 264) capace di sorgere proprio nel luogo del più severo e metodico sfruttamento della vita, della violenza di una legge che punta a imporsi come destino. Come annota Benjamin, “Chaplin è diventato il più grande comico perché ha assimilato il più profondo orrore dei contemporanei” (Benjamin, 2014, p. 100) incarnando un ritmo ultra-fordista e facendosi infine addirittura “più capitalista del capitalista” (Deleuze, Guattari, 1975, p. 36).

Una delle sfide che Chaplin sembra far proprie con *Tempi moderni* sembra allora essere quella di mostrare il modo in cui la pervasività del tempo lavorativo si traduce in una configurazione destinale degli spazi. Decisivo è che tale operazione non riguardi soltanto quegli spazi esplicitamente predisposti al rispetto di questa temporalità, di cui la fabbrica è la concretizzazione estrema. Essa coinvolge, allo stesso modo, i luoghi del tempo libero, del possibile incontro con gli altri e finanche dell’abitare. È solo entro questo contesto che sembra potersi cogliere la portata della diserzione di Charlot: quelle trovate da quest’ultimo non sono vie di fuga dalla fabbrica e dalla prigione, bensì *nella* fabbrica, *nella* prigione e lungo l’intera metropoli di *Tempi moderni*.

Se, come prospettato da Benjamin, Charlot può essere letto come incarnazione del montaggio cinematografico, allora il suo desiderio di un non-lavoro porterebbe con sé un’altra esperienza del tempo: un tempo che continui a resistere a una sua definitiva spazializzazione, alla neutralizzazione preventiva di ogni movimento di sottrazione. Tenendo conto di questa tensione, appare sempre meno casuale che, proprio nello stesso periodo (tra il 1935 e il 1936), l’approccio filosofico benjaminiano e quello poetico chapliniano non abbiano mancato di misurarsi con una medesima sfida. Con strumenti e livelli di consapevolezza diversi, per entrambi ad essere in gioco è innanzitutto la possibilità di sottrarre dei margini di resistenza entro il campo dove la posta in gioco è la più alta: il campo estetico delle immagini.

4. Per una nuova barbarie

Può il cinema aprire al divenire visibile di un’esistenza veramente marginale? Per Chaplin si tratta addirittura, fin dal primo *Kid Auto Races at Venice* del 1914, di guadagnare un accesso al *centro* della cinepresa, nel bel mezzo dello spettacolo. Da dove viene questa irruzione? E, ancora di più, da *quando* viene, da quale tempo? Come vediamo nei sette minuti del primo cortometraggio in cui appare, Charlot

non ha proprio niente da raccontare, nessun determinabile obiettivo politico da raggiungere: persino nel guidare lo sciopero, come ci mostra *Tempi moderni*, non manifesta in nome di alcuna ideologia. Tanto più straordinaria appare l'ostinatezza con cui, nonostante tutto, sopravvive agli sforzi di allontanarlo dalla macchina da presa. Ci avviciniamo forse a intendere questa forma di sopravvivenza, se la pensiamo come il sopravvivere di un altro tempo, capace di inquietare il tempo di ogni possibile racconto. Se la pensiamo, cioè, come lo spettro di un passato che si riteneva *definitivamente* passato, il ritorno di un rimosso, proveniente da un tempo che si credeva espunto e che, invece, ancora sopravvive. Avremmo così a che vedere con immagini di spettri che “non ricompaiono per entrare nella storia, ma per attraversarla” (Didi-Huberman, Giannari, 2019, p. 58). Esse ci mettono a confronto con il prendere forma di esistenze minoritarie; esistenze che resistono e sfuggono a ogni definizione e fissazione in (una) immagine.

Per provare a rendere conto di questo nesso tra immagine e sopravvivenza, è forse possibile accostare *Esperienza e povertà* a una celebre scena di *Tempi moderni*.

Nel 1933, Benjamin, prospetta i modi in cui “l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è necessario” (Benjamin, 2003, p. 544). Ma come prepararsi a una simile sopravvivenza e, soprattutto, quale “umanità” è qui in questione? Che il legame con il cinema sia qui garantito dalla figura di Topolino, assume una rilevanza particolare. Come in un sogno, questa figura prende corpo in una creatura che, sfuggendo ogni gerarchia antropocentrica, rende visibile la possibilità di una dislocazione continua dei confini prestabiliti e dell'universo fantasmagorico di immagini cui la cultura occidentale è pervenuta. Non a caso, sono proprio Mickey Mouse e Chaplin le due figure attorno a cui ruota l'attenzione di Benjamin per il cinema occidentale; in entrambi, a entrare in crisi sono quei confini che separano il naturale dal meccanico e, soprattutto, l'umano dall'animale. Attraversando e profanando da ogni parte questi confini, ciò che la creatura rende plasticamente visibile è una resistenza non esercitata da alcun soggetto riconducibile a un *typos* funzionale alla gerarchizzazione delle identità sociali².

Neppure il dispositivo della marginalizzazione e dell'esclusione riesce a rendere conto del sopravvivere di forme di vita simili. Queste ultime, al contrario, aprono a un possibile ripensamento della logica dicotomica che unisce e separa inclusione ed esclusione, interno ed esterno: quella stessa logica che *Tempi moderni* lascia apparire nella sua insospettabile vulnerabilità. Senonché, le creature anonime cui rimandano Charlot e Mickey Mouse non sono altro, per il Benjamin di *Esperienza e povertà*, che la prima incarnazione di un “nuovo positivo concetto di barbarie” (p. 540). La posta in gioco e la radicalità del testo benjaminiano sembra così potersi condensare in un'interrogazione vertiginosa: come pensare una

² Sul Topolino di Benjamin come diserzione da ogni identità codificabile, cfr. Solla, 2013, pp. 114-119. “L'inaudito di Mickey Mouse non consiste tanto nella finzione di un topo che parla, quanto nel fatto che gli sia demandato di rappresentare la creatura nella sua creaturalità. Si tratta di una qualità che non si può attribuire specificamente a nessun soggetto, che non corrisponde a nessuna figura codificabile, ma solo in quanto della vita resiste alla sua traduzione in forme codificate” (p. 114).

barbarie slegata da ogni rapporto, per quanto oppositivo, che la contrapponga polarmente alla civiltà e alla cultura?

Per avvicinarci ulteriormente alla “nuova positiva barbarie” di *Esperienza e povertà*, è illuminante la relazione tra barbarie e civiltà per come emerge nelle tesi *Sul concetto di storia*; laddove, nel momento del massimo pericolo, Benjamin riesce a decifrare, nella barbarie fascista trionfante, un tratto che accompagna da sempre la civiltà nella storia. In alcuni icastici e notissimi passaggi tra le tesi VII e VIII, Benjamin afferma che l'intero patrimonio culturale, cui non ci ricongiunge più alcuna esperienza, “deve la sua esistenza non soltanto alla fatica dei grandi geni che l'hanno creato, ma anche all'anonima servitù dei loro contemporanei. Non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie” (Benjamin, 1997, p. 31). La radicale coappartenenza tra cultura e barbarie pone in evidenza la dipendenza costitutiva della civiltà dai suoi margini: gli esclusi dalla storia, i colonizzati, gli schiavi, le masse moderne. In questo senso, è impossibile pensare la cultura separatamente dalla barbarie; la prima, infatti, necessita della seconda tanto per la propria autodefinizione teorica a partire da ciò che esclude, quanto per le proprie realizzazioni materiali.

A essere in questione, in questo senso, è innanzitutto il tentativo di sottrarre un'altra barbarie alla barbarie fascista, liberando lo spazio da ogni partizione binaria e preparandosi così “a ricominciare da capo; a iniziare dal Nuovo; a farcela con il Poco” (Benjamin, 2003, p. 540).

La nuova nozione che Benjamin consegna con *Esperienza e povertà* si configura, in questo modo, come un *tertium* che sconvolge l'assetto dicotomico fondato sull'opposizione tra civiltà e barbarie. Come ci lascia vedere Chaplin, non si tratta di opporre alla fantasmagoria della cultura capitalista un'altra cultura e, invero, neppure la barbarie. Immergendosi proprio nei luoghi fondanti della modernità capitalista, Charlot aggira qualsiasi dialettica oppositiva; la nuova barbarie che incarna, piuttosto, ne disattiva la coerenza apparentemente inscalfibile, squarciandola dal suo interno. Ma questo comporta che la barbarie di cui qui si tratta non è più semplicemente il polo negativo della civiltà, rispetto al quale questa possa misurare la propria cultura e la propria umanità. Riconnettendoci a una memorabile immagine di *Tempi moderni*, la bandiera-straccio con cui Charlot diventa improvvisamente il leader dello sciopero non è innalzata in nome di alcun contropotere. Trovando nel personaggio di Chaplin un precario ma ostinato segnalatore, la povertà e la barbarie che avanzano verso la cinepresa espongono l'eventualità di un terzo termine: laddove esse si svincolano dalla funzione di “esterno costitutivo”³ che è stata loro attribuita *ab origine* e, in questo modo, aprono a una dialettica tra dentro e fuori in cui non ne va più di alcun potere

³ Espressione impiegata da Judith Butler per riferirsi non a un esterno assoluto che supera i limiti del discorso, ma a ciò che può essere pensato solo in relazione a quel discorso e ai confini che esso ha preventivamente stabilito: “L'esterno costitutivo sta a significare che l'identità richiede sempre proprio ciò che non può tollerare” (Butler, 1996, p. 130).

costituente, ma solo di una pura negligenza o destituzione di ogni potere, di una potenza costitutivamente non-costitutiva⁴.

5. Catastrofi

A partire da queste coordinate, possiamo provare a orientarci in una scena in ogni senso centrale di *Tempi moderni*. La gamma di movimenti schiusa dalla *silhouette* di Charlot trova forse l'apice delle proprie possibilità espressive proprio nel luogo che – con Benjamin – potremmo individuare come il cuore della società del capitalismo avanzato. Nella sua giocosa esplorazione del grande magazzino in cui si ritrova momentaneamente impiegato, Charlot giunge al quarto piano dell'edificio. Qui, dove l'esposizione della merce pervade l'intero spazio, l'attenzione del vagabondo ricade immediatamente su dei pattini a rotelle, sui quali Charlot comincia subito a volteggiare rapidamente tutto intorno, con una disinvoltura e una grazia eccezionali. Ma ecco che la cinepresa ci introduce nella stanza attigua, in cui la sala di esposizione della merce si prolunga fino a un precipizio, segnalato da un cartello di pericolo. Questo cartello però viene naturalmente ignorato da uno Charlot intento a mostrare alla propria compagna quali meravigliose piroette è improvvisamente in grado di realizzare. Sull'orlo del baratro che si apre immediatamente alle sue spalle, egli intende dare ulteriore prova delle proprie virtuosistiche abilità di pattinatore; cosicché, comincia a danzare in questa pista raffazzonata con gli occhi bendati, sotto il rischio di precipitare da un momento all'altro.

Bendato sui suoi nuovi pattini, lo Charlot di *Tempi moderni* riesce a sopravvivere, scampando solo di un soffio alla caduta nell'abisso fantasmagorico delle immagini della merce; in questo modo, lascia apparire qualcosa come un rovesciamento seriale – di immagine in immagine – delle giunture spazio-temporali, cioè estetiche, tramite le quali la fantasmagoria della merce si presenta come un *continuum* ininterrompibile. Per inoltrarci ulteriormente in questa scena, possiamo riconnetterci alla tematizzazione benjaminiana della catastrofe. In Benjamin, l'esplorazione della catastrofe del moderno si gioca inevitabilmente su un terreno segnato dal tratto più proprio della modernità; vale a dire, a partire da quella “ambiguità che è propria dei rapporti e dei prodotti sociali di quest'epoca” (Benjamin, 2012, p. 23). Senonché massimamente ambiguo è, prima di qualsiasi altra cosa, il concetto stesso di ciò che è catastrofico. Benjamin, infatti, pensa la catastrofe secondo la sua ambivalente declinazione; non solo, quindi, come il compiersi di un processo inarrestabile che conduce a un esito disastroso, ma anche e soprattutto come un rivolgimento, un rovesciamento, una rivoluzione. Rintracciare il cardine della lettura dei tempi moderni nella categoria di

⁴ Con riferimento alla “dstituzione” (*Entsetzung*) del potere del diritto in *Per la critica della violenza*, una teoria della “potenza destituente” è delineata da Agamben come *Epilogo* ai volumi di *Homo sacer*; cfr. Agamben, 2014, pp. 339-341.

catastrofe significa, in questa prospettiva, guardare il presente come ciò che, in ogni attimo, è attraversato dalle sue infinite variazioni: ogni istante presente, ossia ogni punto di catastrofe, è tale solo in quanto apre su una biforcazione del tempo. Come indica Charlot, proprio dove appare inevitabile lo sprofondamento nell'abisso in cui la fantasmagoria cementifica le relazioni spettrali della merce come un tutto inscalfibile, proprio su questa soglia (e non altrove) ha luogo la *chance*, impossibile da prevedere, di una salvezza, di una sopravvivenza malgrado tutto⁵.

È forse questo il luogo in cui, grazie al cinema, vengono fatte “le prove per un nuovo tipo di uomo” (Benjamin, 2016, p. 263)? Certo, Charlot sta semplicemente giocando, non vuole raggiungere – e, invero, non vede neppure – alcuna destinazione; se c'è un movente che lo porta al centro della pista, questo può essere rintracciato, al più, nel desiderio di far ridere la propria compagna di giochi. Decisivo è, in questo senso, che si tratti di “prove”. Rimanendo solo un tentativo, i gesti di Charlot non permettono di portare a termine alcuna azione, ma proprio per questo mantengono la loro peculiare potenza di inversione catastrofica, di liberazione impreveduta da ogni teleologia.

In questo modo, ci è dato forse di pensare Charlot quale figura dialettica tra ciò che è stato – e che perviene fino a noi nella forma di una catastrofe ineluttabile – e quell'adesso in cui è serbata la possibilità di arrestare il progresso come decorso causalmente necessario della storia, infrangendo la sua aspirazione a presentarsi come un destino. “Ambiguità” è, infatti, per Benjamin “l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità” (Benjamin, 2012, p. 23). Senonché, è forse proprio qui che il cinema, in quanto montaggio di immagini in movimento, prepara a un nuovo modo di pensare la rivoluzione. Charlot, che non vede la minaccia che costantemente lo incalza, non è da questa sospinto verso alcuna direzione determinata; al contrario, la leggerezza del suo libero movimento è tale proprio perché imprevedibile, in quanto su di essa non grava la pre-visione di un fine determinato o determinabile. In questo modo, la danza del vagabondo lascia scorgere plasticamente ciò che di veramente catastrofico, nell'ambigua accezione benjaminiana del concetto, si cela nelle pieghe della catastrofe del tempo del capitale: se a quest'ultimo corrisponde un unico e infermabile processo, la prima si consuma, invece, in biforcazioni che, in ogni istante, tagliano, mandandolo così in frantumi, il tessuto continuo di una temporalità omogenea.

È all'interno di questa costellazione problematica che, con Benjamin, possiamo rintracciare nel cinema “la forma d'arte corrispondente al pericolo di vita latente in cui vivono i contemporanei”, in quanto “corrisponde a profonde trasformazioni dell'apparato percettivo; trasformazioni come quelle che vive,

⁵ Sul tema della catastrofe in Benjamin, cfr. almeno Didi-Huberman, 2010, p. 74. Rifacendosi al *clinamen* lucreziano, Didi-Huberman chiama in causa un movimento di caduta legato da qualsivoglia fatalità e definitività.

nell'esistenza privata, ogni passante nel traffico della metropoli e, su scala storico-mondiale, chiunque lotti contro l'ordine sociale contemporaneo" (Benjamin, 2016, p. 249).

Bibliografia

Agamben, G., 2005, *Elogio della profanazione*, in Id., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo.

Agamben, G., 2014, *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Venezia, Neri Pozza.

Benjamin, W., 1997, *Sul concetto di storia*, traduzione italiana di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi; ed. or. 1972-89, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 691-704.

Benjamin, W., 2000, *I «passages» di Parigi*, traduzione italiana di Renato Solmi *et al.*, in *Opere complete*, IX, Torino, Einaudi; ed. or. 1982, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Benjamin, W., 2001, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione italiana di Flavio Cuniberto, in *Opere complete*, II, Torino, Einaudi, pp. 69-268; ed. or. 1972-89, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, I, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 203-430.

Benjamin, W., 2003, *Esperienza e povertà*, traduzione italiana di Fabrizio Desideri, in *Opere complete*, V, Torino, Einaudi, pp. 539-544; ed. or. 1972-1989, *Erfahrung und Armut*, in *Gesammelte Schriften*, II, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 213-219.

Benjamin, W., 2012, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, traduzione italiana di Giorgio Agamben *et al.*, Vicenza, Neri Pozza; ed. or. 1972-89, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in *Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 509-690.

Benjamin, W., 2014, *La virilità ridotta di Hitler*, traduzione italiana di Giulio Schiavoni, in *Opere complete*, VIII, Torino, Einaudi, p. 100; ed. or. 1972-89, *Hitlers herab geminderte Männlichkeit*, in *Gesammelte Schriften*, VI, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 103-104.

Benjamin, W., 2016, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima versione*, traduzione italiana di Marina Montanelli e Massimo Palma, in Montanelli M., Palma, P. (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Macerata, Quodlibet, pp. 241-270; ed. or. 2008, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung*, in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, vol. XVI, Frankfurt am Main – Berlin, Suhrkamp, pp. 7-51.

Butler, J., 1996, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, traduzione italiana di Simona Capelli, Milano, Feltrinelli; ed. or. 1993, *Bodies that matter. On the discursive Limits of "Sex"*, London-New York, Routledge.

Debord, G., 1997, *La società dello spettacolo*, traduzione italiana di Paolo Salvadori e Fabio Vasarri, Milano, Baldini&Castoldi; ed. or. 1967, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel.

Deleuze, G. Guattari, F., 1975, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, traduzione italiana di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi; ed. or. 1972, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit.

Didi-Huberman, G., 2010, *Come le luciole. Una politica delle sopravvivenze*, traduzione italiana di Chiara Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri; ed. or. 2009, *Survivance de lucioles*, Paris, Les Editions de Minuit.

Didi-Huberman, G., Giannari, N., 2019, *Passare a ogni costo*, traduzione italiana di Gregory Catella e Sara Di Addezzio Catella, Casagrande, Bellinzona; ed. or. 2017, *Passer, qu'on qu'ilett conte*, Paris, Minuit.

Marcus, G., 1991, *Tracce di Rossetto. Percorsi segreti nella cultura del Novecento dal dada ai Sex Pistols*, traduzione italiana di Mita Vitti, Milano, Leonardo; ed. or. 1989, *Lipstick Traces. A secret history of the 20th century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Solla, G., 2013, *Memoria dei senza nome. Breve storia dell'infimo e dell'infame*, Verona, Ombrecorte.

Roberto Cerenza

***Monsieur Verdoux* e l’assoluta alterità della morte**

ABSTRACT: While analysing *Monsieur Verdoux* by Charlie Chaplin, this essay argues that a limit is the actual link between Verdoux and Charlot. Both, in other words, share a limit beyond which the transcendence of death can be glimpsed. As their borders get blurred until they become one, their reciprocal differences becoming indifferent, both Verdoux and Charlot are swallowed in the abyss of the transcendence of death – the same abyss swallowing the very distinction between comedy and noir.

Keywords: Verdoux, Noir, Comedy, Death, Absolute

*Il fatto che non ci sia altro che un mondo spirituale ci toglie
la speranza e ci dà la certezza*

Franz Kafka

1. Crocevia tra il comico e il noir

Il paradosso di *Monsieur Verdoux*, è forse quello di restare sospeso su ciò che non può essere, di rinviare continuamente alla sua componente essenziale, solo nella misura in cui essa rimane irrealizzata. Detto in termini più espliciti, è come se il film di Chaplin stabilisse una tensione con il noir, eludendone continuamente i codici, e, nello stesso tempo, integrandone l’informe oscurità come parte non rappresentabile, vera e propria zona situata al di là del limite della visione. Il noir si condensa del tutto nel suo lato invisibile, oltre una soglia che il film indica senza poterla mai varcare, intensificando, in questo modo, la spettralità incodificabile del genere (a dimostrazione del fatto che il noir è tanto più presente laddove non si lascia classificare come tale).

La via che conduce in prossimità di quel limite è il comico. È come se *Monsieur Verdoux* si inoltrasse fino alla linea di confine del comico, scoprendo fatalmente di trovarsi allo stesso punto di non ritorno a cui approda il noir: una estremità oltre la quale si staglia l’invisibile. In pratica, avviene che il comico incorpori il noir al massimo grado, trasformando l’impossibilità di formalizzarlo secondo una grammatica della visione, nel gesto propedeutico a condividere con esso il medesimo senso della presenza di una barriera insuperabile.

Di certo, non riscontriamo nella struttura del film i fattori che di solito costituiscono l'ossatura tipica della situazione-noir¹, vale a dire, in sintesi, un tratto stilistico in grado di conferire alle immagini una determinata atmosfera, e alcune tipologie di azione che si snodano principalmente con l'intento di creare la suspense che circonda di solito l'immersione del detective nella spirale infernale del mondo del crimine. In *Verdoux*, nonostante la presenza di elementi accostabili allo schema tipico del noir (cioè, delitti in sequenza, fuga continua dell'assassino, procedimento poliziesco dal quale, esattamente alla maniera del detective che segue la propria pista di indagini, l'ispettore Morrow si distacca per incastrare il criminale), l'intelaiatura e il ritmo che consentirebbero di decretarne l'appartenenza al genere, evidentemente mancano. Non c'è l'atmosfera del delitto negli incontri tra Verdoux e le sue vittime, non vediamo mai Verdoux uccidere (assistiamo a un tentativo di farlo, che si risolve in una gag per via del suo fallimento), né durante il film compare alcun cadavere; e nemmeno la scena del crimine è mai oggettivata come luogo nel quale si concentrano le ricerche allo scopo di reperire indizi che possano consentire di risolvere il caso. Ciò non può accadere perché il reato, sebbene sia elemento fondamentale per lo sviluppo della trama, non assume mai forma di enigma, e l'azione della polizia si arena nella consapevolezza che tutto è già spiegato, non c'è nulla che l'investigazione debba chiarire: si tratta di una serie di donne scomparse, che hanno determinate caratteristiche comuni, e che soprattutto hanno sposato lo stesso uomo, un "Barbablu che lavora in tutta la Francia". La polizia, esattamente come i parenti dell'ultima vittima, sa già tutto, e l'ispettore Morrow che scova il ricercato senza seguire l'iter procedurale, è appostato dietro il vetro della fioraia, da dove appunto osserva Verdoux fare acquisti per sedurre le sue potenziali vittime. La polizia rimane letteralmente dietro il vetro e, quando entra in scena, dichiara semplicemente di conoscere già da tempo l'uxoricida, e di essere al corrente dei suoi crimini. Non c'è bisogno dell'indagine poliziesca, l'incontro di Verdoux col poliziotto ha come unico effetto la morte di quest'ultimo; morte che si pone sullo stesso piano di quella delle altre vittime, dato che per ucciderlo basta un espediente minimo che consenta di somministrargli il veleno del quale non resta traccia, tanto che la morte appare del tutto naturale. Lo stesso Verdoux, nel breve dialogo con Morrow, sostiene che sia impossibile accusarlo giacché manca il "corpus delicti", e dunque non c'è effettiva materializzazione del resto cadaverico che testimoni il compimento del reato. La morte, compresa quella del poliziotto, è assorbita all'interno del sistema del quale Verdoux è ormai un consolidato operatore intrinseco. È allora proprio il venir meno del "corpus delicti", divenuto definitivamente e in tutti i sensi non rinvenibile, a segnare, in particolare, il duplice

¹ Su questo punto, è doveroso ricordare che la riconfigurazione in chiave moderna del cinema noir ha ricevuto un notevole slancio dall'articolo di Paul Schrader, *Notes on film noir*, la cui tesi di partenza è che il noir non sia in fin dei conti identificabile come un genere a sé, ma debba essere riconosciuto piuttosto in una determinata curvatura stilistica: "Dopo tutto, cos'è un film noir? Il film noir non è un genere [...] Non è definito, come lo sono i generi western e gangster, secondo convenzioni relative a ambiente e conflitto, ma piuttosto da sfumature più sottili di tonalità e stato d'animo" (Schrader, 2012, pp. 265-266, trad. mia)

legame del film di Chaplin col noir, che verte da un lato sulla estraniamento dai suoi canoni consueti, e dall'altro sulla intensificazione del senso di prossimità a un limite al di là del quale si trova il fondamento invisibile su cui l'intero impianto narrativo si regge.

Per spiegare meglio questo passaggio, si possono assumere come riferimento comparativo alcune riflessioni di Fredric Jameson sui romanzi di Chandler, a proposito del fatto che “la morte stessa è in Chandler qualcosa di simile a un concetto spaziale, come lo è la natura, quando dalla sua vetta più alta – guardando giù verso l'inconsueta profondità di Fawn Lake – bordeggia lo spazio esterno dell'essere stesso” (Jameson, 2018, p. 121). È qui evidente che, nella prospettiva di Jameson, l'al di là non semantizzabile sia da intendere come una “costruzione spaziale”, dunque compresente in quella accezione sinottica – che Jameson precisa all'interno del testo, anche facendo ricorso al confronto con Heidegger – che la rende una curvatura dello spazio stesso, coincidente con una dimensione esteriore non integrabile dalla superficie topografica. Invece, per quanto riguarda il prosieguo del discorso poc'anzi abbozzato, è necessario tenere ferma la premessa secondo la quale la marcatura del limite tracciato dalla morte, restituisce piuttosto il rapporto tra eternità e finitezza a uno iato trascendentale, per cui il riaffiorare dell'eternità produce lo scarto che sottrae alla finitezza il preteso assestamento continuativo e automatizzato, per riconsegnarla al suo status di provvisorietà e contingenza.

Ma prima di procedere, è necessario fare un passo indietro e porsi una domanda circa il modo in cui *Monsieur Verdoux* si smarca dal noir per poi giungere alla sua medesima soglia limite attraverso il comico. Detto altrimenti: com'è possibile che il comico delinea una traiettoria al termine della quale approda a una linea di demarcazione analoga a quella del noir, oltre cui c'è solo la morte come universale non iscrivibile nella processualità delle azioni, perché assoluta alterità rispetto a essa?

Per provare a rispondere a questa domanda è opportuno soffermarsi sul senso del comico che si dispiega a partire da *Monsieur Verdoux* (investendo, in fin dei conti, in modalità retroattiva il cinema precedente di Charlie Chaplin), verificandone la valenza mediante un confronto con uno dei momenti cruciali di *Tempi Moderni*, vale a dire la celebre scena del pattinaggio di Charlot ai grandi magazzini.

Rivista attraverso il filtro dello sguardo di Verdoux, quella sequenza diviene rivelativa di come la fuga dal mondo del lavoro verso una libertà anarchica, inseguita da un individuo non codificabile secondo le logiche sociali capitalistiche, né catalogabile mediante schemi inerenti al principio di divisione della società in classi, si risolva, in definitiva, nella trasposizione in uno spazio falsamente libero, dove si finisce in fondo per compiere il medesimo movimento della macchina che, nella fase iniziale del film, catturava l'operaio all'interno del suo ingranaggio circolare. Ovviamente, la scena del pattinaggio è collocata in un contesto differente rispetto alla chiusura sistemica degli apparati produttivi scandita dalla catena di montaggio (dove la ripetitività dei gesti è recintata dentro il perimetro del fotogramma, come chiaramente

evidenziato dalla posizione della camera parallela allo spazio ripreso), poiché in essa la componente figurativa supplementare è costituita dallo spazio sottostante, baratro nel quale il personaggio corre inconsapevolmente il rischio di cadere, sfiorando, mentre pattina bendato, il bordo senza ringhiera sospeso sul precipizio. Allora la scena si traveste da apparente celebrazione del funambolismo involontario e folle, che accomuna la silhouette di Charlot all'ideale della libertà autentica e sottratta a qualsiasi forma di identificazione mediante categorie sociali e politiche, pura dimensione anarchica esposta al rischio rappresentato da una sorta di bisettrice che taglia lo spazio, separando la superficie dal vuoto. Ora, l'opportunità di proporre una differente interpretazione, nasce proprio dall'idea che l'interruzione della superficie si possa intendere non come elemento integrato nella immagine, bensì quale supplemento effettivamente invisibile eppure a essa compresente, vero punto di disgiunzione tra lo sguardo di Charlot, difatti oscurato dalla benda, e quello della macchina da presa, che vede ciò che il personaggio non può vedere, e dunque si smarca da una possibile ricomposizione autoriflessiva e sintetica tra visione del soggetto incluso nella scena e inquadratura. In questi termini, Charlot bendato è espressione di una doppia cecità: da un lato non vede di essere inserito in un ulteriore congegno che reitera un movimento circolare, illudendosi, al contrario, di incarnare la libertà creativa e giocosa non sottomessa alla automatizzazione del lavoro, quasi indulgendo verso la codificazione simbolica più elementare e decifrabile del suo personaggio; dall'altro lato nemmeno vede la partizione della superficie spaziale, discontinua perché sospesa sulla prossimità del precipizio, ovvero su un dislivello che espone il pattinatore al pericolo di morte. È questa articolazione che Verdoux, invece, arriverà a scorgere pienamente; in essa si riconfigura un significato del comico che si costituisce attraverso la relazione disgiuntiva con un abisso non rappresentabile, e rimane dunque pensabile solo nei termini di una contraddizione incongrua e irreversibile. Il rapporto con la morte che in *Verdoux* si rivela essere la parte compresente eppure invisibile nell'universo di Charlot, conduce il comico al suo limite, facendolo fatalmente coincidere con il noir. In fondo, si può dire che in *Verdoux* i due generi entrino in una relazione basata su un comune modo di avvicinarsi a una dissimmetria inaccessibile.

La vicinanza del comico a una siffatta zona-limite, fa dipendere la sua possibilità di realizzazione da uno scarto esterno all'immagine. Per illustrare meglio quanto appena affermato, è opportuno un riferimento alla inclusione del comico all'interno di una classificazione delle immagini, operata da Deleuze nel primo volume del suo studio sul cinema, *L'immagine-movimento*. Per Deleuze, il comico rientra in una particolare forma della "immagine-azione", vale a dire quella che egli definisce "piccola forma", per distinguerla da una "grande forma", in cui l'azione si dispiega a partire dalla situazione. Nella "piccola forma" è l'azione localizzata a dare seguito a un progressivo disvelamento della situazione, generando un movimento ellittico che fa slittare il significato dell'azione, rovesciandolo fino a produrre persino il suo opposto:

È come se un'azione, un comportamento, celasse una piccola differenza, che basta tuttavia a rinviarli simultaneamente a due situazioni completamente distanti ed estranee. Oppure è come se due azioni, due gesti, fossero assai poco differenti, e tuttavia, nella loro infima differenza, rinviassero a due situazioni opponibili e opposte (Deleuze, 2016, p. 198).

Nel ragionamento di Deleuze, il comico, sebbene non esaurisca interamente lo schema della “piccola forma”, tuttavia è a essa riconducibile per quanto riguarda la spiegazione della sua essenziale dinamica costitutiva, per la quale lo stesso Deleuze indica Chaplin tra gli esempi fondamentali, riscontrando il funzionamento del meccanismo appena delineato in film come *Charlot soldato*, e appunto *Monsieur Verdoux*: “Nel procedimento comico, l'importante consiste in questo: l'azione è filmata dalla angolazione della sua piccola differenza rispetto a un'altra azione (sparare una fucilata – tirare un colpo) ma svela così l'immensità della distanza tra due situazioni (partita di biliardo - guerra)” (p. 206).

L'effetto comico così delineato², rispecchia il procedimento dell'*inversione*, indicato da Bergson come uno dei paradigmi funzionali alla individuazione del comico “nelle azioni e nelle situazioni” (Bergson, 1992, p. 49). Il congegno tipico sul quale l'inversione fa affidamento per innescare il comico, è rintracciabile, in sintesi, nelle seguenti parole di Bergson: “Provate a immaginare alcuni personaggi in una determinata situazione: otterrete una scena comica facendo in modo che la situazione si rovesci e che i ruoli siano invertiti” (p. 63). Dunque, il discorso sul comico chapliniano resta in Deleuze, sulla scorta di Bergson, implicato nell'analisi del plesso azione-situazione, o per meglio dire, nella ricerca dello scompaginamento che l'azione produce all'interno della situazione, lasciando però in sospeso una ulteriore concezione del comico riposta nella stessa apertura della scena a una trascendenza che ne eccede del tutto le dinamiche interne, impedendo di esaurirle nella relazione analitica secondo cui un'azione inverte la situazione nel suo contrario, rivelando così il rovescio già compresente³. Una articolazione del comico differentemente intesa, implica il fatto che la segnatura contraddittoria non si esaurisca nel meccanismo dell'inversione, ma sia spinta fino al limite estremo dove la frattura non è più semanticamente ricomponibile, poiché apre una voragine invisibile nella presunta compattezza materiale della scena, lasciando che essa si sporga su un abisso, simile a un vuoto in cui è costantemente sul punto di sprofondare. È in fondo qui che trova posto la lezione di Kierkegaard sull'amore quale forma suprema del comico, enunciata attraverso il

² Intorno alla concezione della immediatezza repentina dell'effetto comico, si vedano pure le varie considerazioni su Chaplin di Sergej M. Ejzenštein (2005).

³ Deleuze individua questo paradigma in maniera efficace attraverso l'esempio di una sequenza caratteristica di Harold Lloyd: “Ci viene data una prima percezione, per esempio Harold in una macchina di lusso ferma a uno stop; poi appare una seconda percezione quando la macchina si mette in movimento e lascia vedere Harold su una bicicletta da povero (Deleuze, 2016, p. 207)

discorso tenuto da uno dei cinque commensali che, sul modello del *Simposio* platonico, si confrontano appunto intorno al tema dell'amore, nella prima sezione di *Stadi sul cammino della vita*, intitolata *In vino veritas*. Il personaggio del "Giovane" prende infatti la parola per argomentare intorno all'amore e alla sua irriducibile contraddizione, che lo rende "un esperimento del pensiero per stabilire un rapporto tra la vita e la morte" (Kierkegaard, 2022, p. 118)⁴; dunque, la radicalizzazione della contraddizione è il crocevia dal quale si intravede una similitudine tra amore e morte, e insieme la loro comune matrice comica, giacché "il comico è sempre presente nella categoria della contraddizione" (p. 119), dimora in essa nella forma di un resto *inspiegabile*, che non si lascia afferrare.

2. Discontinuità dello spazio filmico

Seguendo una simile prospettiva, ci si ritrova a percorrere un sentiero diverso rispetto a quello tracciato dalla analitica deleziana dell'immagine-azione, e pertanto il discorso intorno alla contiguità tra la serie di film in cui è protagonista Charlot, e *Monsieur Verdoux*, dovrà innanzitutto avvalersi di un altro criterio metodologico. In sostanza, si tratta di far emergere un coefficiente sintetico, attraverso il quale la figura di Verdoux irradia una nuova luce su Charlot, e in questo modo lascia trapelare una differente possibilità di comprensione del comico non più deducibile da un procedimento ellittico, bensì definibile secondo una articolazione trascendentale non sovrapponibile al differenziale minimo dello scarto prodotto dalla azione, ma concepibile solo come traslazione nella abissale irriducibilità della contraddizione. Diviene ovviamente necessario a questo punto, e non solo nell'ottica del discorso che qui si intende portare avanti, un confronto con il saggio di André Bazin, *Il mito di Monsieur Verdoux*. La tesi di fondo di Bazin risiede nell'affermazione che attraverso Verdoux assistiamo a una sorta di compimento di Charlot, al punto che la "metamorfosi di Charlot in Verdoux" (Bazin, 2014, p. 240), coincide con un'erosione del comico da cui scaturisce un "affinamento del mito" (p. 242). In quello che, secondo Bazin, è a tutti gli effetti un "processo mitologico", la comprensione del significato di Verdoux si realizza solo riconoscendo il modo in cui "Charlot persiste in Verdoux come sovrimpressioni: e ciò avviene perché Verdoux è Charlot" (p. 223). La torsione descritta da Bazin, mediante la incorporazione di Charlot nella organizzazione sociale a cui finisce per adeguarsi, crea la figura di Verdoux quale cellula nella quale risuona la colpa della società. Il nucleo cruciale delle osservazioni di Bazin, consiste dunque nella condanna a morte di Verdoux attraverso la quale Charlot porta la società a giudicare se stessa colpevole: "Verdoux con il suo solo

⁴ La visione kierkegaardiana dell'amore nel momento in cui si condensa nella vita religiosa e nella rinuncia a scegliere una possibilità determinata, mantenendosi nella assoluta virtualità del possibile che contenendo tutte le possibilità finisce per coincidere con l'impossibile, diviene chiaramente compatibile con il discorso sulla morte come eternamente indeterminato che rende rimuovibili, perché non necessarie, tutte le determinazioni già realizzate.

esistere rende colpevole la Società [...] Charlot si è rivestito del simulacro del suo contrario. Nel senso preciso e mitologico del termine, Verdoux non è che un ‘avatar’ di Charlot” (pp. 226-227). Appare chiaro come in questa lettura il dispositivo sociale determini la messa a morte di Verdoux, rendendola consustanziale alla condanna della sua stessa dinamica costitutiva. Il discorso di Bazin, risulta così orientato verso una riconfigurazione strutturale che definisce secondo una logica delle posizioni l’inquadramento di Charlot nella sagoma di Verdoux: in pratica, il ribelle che muta se stesso accettando le regole del sistema sociale viene condannato producendo la nemesi della società che condanna in questo modo le sue intrinseche norme di funzionamento. Una analisi di questo tipo sembra trovare un valido sostegno nel discorso di Verdoux alla conclusione del processo, dopo la pronuncia della sentenza di condanna per crimini che ha effettivamente commesso. Il tema fondamentale rimarrebbe, così, quello dell’individuo che si trova costretto a reprimere la sua indole originaria in funzione della sopravvivenza, propria e dei suoi cari, altrimenti impossibile all’interno di un contesto malvagio. È inevitabile ammettere che in molti momenti il film sembrerebbe confermare questa prospettiva, basti pensare alla frequente allusione di Verdoux alla condizione dell’uomo nel mondo e al conseguente pessimismo che da essa trapela, nonché agli accenni al trattamento mortificante ricevuto da Verdoux al momento del licenziamento subito nel periodo della crisi economica. In realtà, la possibilità di formulare una interpretazione alternativa passa principalmente attraverso una distinzione tra il particolare della condanna inflitta a Verdoux tramite procedimento giuridico, e l’universale della morte che difatti resta per tutto il film uno sfondo invisibile. In sostanza, la tesi della originaria bontà del personaggio, che finisce per cedere alla tendenza all’omicidio a scopo di lucro, a causa del dissesto morale che permea l’intera società, può essere intesa come l’estrema ipocrisia di cui Verdoux si fa portavoce, pura condensazione del cinismo borghese, convinto che ai buoni di animo non è mai possibile restare fino in fondo tali, giacché si trovano inevitabilmente invischiati all’interno di strutture impersonali che li portano a agire come criminali, o comunque a divenire indifferenti rispetto al male che essi stessi, loro malgrado, finiscono per contribuire a diffondere. C’è, però, una domanda cruciale che, sempre sulla scorta delle riflessioni di Bazin, scaturisce dalla ipotesi di lettura appena delineata: la mimesi che, secondo Bazin, si instaura tra Verdoux e Charlot, rende la loro dualità coestensiva alla unificazione del circuito sociale e al compimento che prosciuga la alterità trascendente, oppure non è, forse, questa stessa dualità nient’altro che una sintesi parziale, che lascia fuori di sé una assoluta dissimmetria non sintetizzabile, di cui la morte segnerebbe la presenza/assenza, riconsegnando la stessa chiusura operativa della società alla sua finitezza ineludibile?

Seguendo la seconda opzione, si può allora ritenere che la negatività radicale della morte porti al suo compimento metafisico il significato del vuoto che taglia lo spazio del pattinaggio disinvolto e leggero di

Charlot in *Tempi Moderni*: in esso si disvela il baratro in cui precipita l'intera costruzione del sistema sociale che intende assorbire la morte nel suo apparato produttivo, assimilandola all'interno dello sviluppo autopropulsivo del capitale, attraverso l'eliminazione del resto cadaverico eccedente. E, dunque, se il vero principio a cui Verdoux si è adeguato non fosse quello di uccidere per sopravvivere, ma si celasse sotto di esso, annidandosi in fin dei conti nella illusione di neutralizzare il negativo assoluto della morte, attraverso l'omicidio inteso come procedura interna e necessaria allo sviluppo del sistema? E se, ancora, messa in questi termini, la difesa di Verdoux, anziché chiamare in giudizio la società per addossarle la responsabilità dei delitti che lui stesso ha commesso, contenesse invece la vera ammissione della colpa principale dello stesso Verdoux, cioè quella di aver aderito al compromesso morale che la società richiede per sopravvivere al suo interno? Nell'ottica di queste considerazioni, la relazione tra Charlot e Verdoux non sarebbe più iscritta nel realizzarsi dell'uno nell'altro, ma si configurerebbe piuttosto come giustapposizione in grado di mantenere le due figure in un rapporto di polarità vincolante, rendendole simmetricamente compostibili solo in quanto espressioni intrinseche a una struttura sociale parziale, e quindi contingente e in alcun modo definitiva.

Un riferimento valido a sostenere la prospettiva fin qui emersa, può essere rinvenuto in un breve e geniale articolo di Jacques Rivette dedicato a *Monsieur Verdoux*, nel quale si fa largo l'ipotesi che in Verdoux si attui una sorta di movimento riflessivo, per cui l'incarnazione del personaggio sullo schermo prende forma concreta davanti ai nostri occhi, mantenendosi in una relazione dialettica con l'idea a cui è dinamicamente legata⁵. Si configura, in tal modo, una immagine-idea, di cui Verdoux è espressione: "L'idea è già un'idea del mondo, una visione concettuale (spettacolo o metafora): un'idea-immagine" (Rivette, 1963, p. 43). Attenendosi alla formulazione proposta da Rivette, si può prospettare una integrazione del suo discorso, a partire dalla seguente considerazione: il movimento dialettico che coinvolge l'idea nella sua dinamica di incarnazione concreta, lascia fuori di sé un universale negativo che espone la figura incarnata alla sua disastrosa dissoluzione, facendola letteralmente galleggiare sulla alterità assoluta in cui è destinata a scomparire. E questa relazione con un al di là della scena come sfasatura che imprime uno strappo definitivo alla circuitazione dello spazio in cui le azioni si dispiegano, oltre a sostenere in misura fondamentale la possibilità del comico nella accezione kierkegaardiana del termine, funziona come crocevia a ridosso del quale si fronteggiano Charlot e Verdoux.

È dunque questo terzo elemento incodificabile e distruttivo (che in *Tempi Moderni* costituisce il vuoto in cui il pattinatore Charlot rischia di precipitare), a trovare semmai compimento in Verdoux, sebbene si tratti di un compimento non visivamente sagomabile perché sottratto alla scena, e dislocato nella

⁵ "Inoltre, qual è lo scopo del cinema? Che il mondo reale mostrato sullo schermo sia anche un'idea del mondo. Bisogna vedere il mondo come un'idea, bisogna pensarlo come concreto" (Rivette, 1963, p. 42, trad. mia).

invisibilità della morte, in cui si frantuma fino a sparire la presunta compattezza del circuito inescalfibile nell'ambito del quale i personaggi si muovono e agiscono. In definitiva, la interruzione dello spazio scenico (che si disgiunge operando al suo interno la separazione tra superficie e vuoto), lascia fuori di sé l'unità indifferenziata della morte, vero e proprio *taglio* del negativo, nonché assoluto opposto alla illusoria continuità autoriproduttiva del capitale.

La supposta univocazione dello spazio sancita dal denaro risulta, perciò, lacerata da una discontinuità che cerca forsennatamente di occultare, e che ne eccede la presunta implacabile coesione totalizzante, vale a dire l'incongrua trascendenza della morte⁶, e la sua radicale alterità rispetto al contesto sociale in cui Verdoux si muove come cursore endemico.

Verdoux, dunque, sulla scia delle parole di Rivette, dà forma a un'idea che si manifesta filmicamente come contrappunto di un residuo non significabile, un *fuori* dalla storia, dal quale, però, la storia si dispiega configurandosi nelle vicende dei personaggi che la innervano. Difatti, il film ha inizio con l'immagine della lapide su cui sono incise le date di nascita e morte di Verdoux, a cui fa da sottofondo la sua voce fuori campo, proveniente quindi da un soggetto morto e sepolto, che si autodefinisce mediante un duplice riferimento; egli, infatti, associa nella propria costellazione descrittiva la leggenda di Barbablù e l'irruzione ineluttabile del tempo storico, con l'accento alla crisi economica del 1930 in seguito alla quale, avendo perso l'impiego in banca, ha cominciato a occuparsi "della liquidazione di distinte signore" (e mentre ascoltiamo queste parole, mentre la macchina da presa effettua una panoramica sul cimitero disseminato di tombe). Il "candido ottimismo", necessario secondo Verdoux a svolgere il mestiere di Barbablù, lascia sin da subito intendere come il congegno narrativo iscriva la leggenda nello spirito capitalistico che nutre fiducia nella sua capacità di rigenerazione costante. Dopo la soggettiva vocale, la seconda apparizione di Verdoux avviene mediante una fotografia che i parenti di Thelma Couvais si passano di mano, mentre avanzano il sospetto che la scomparsa improvvisa della loro congiunta non sia dipesa da cause naturali, ma sia da imputare al marito ritratto in quella foto. In questa scena Verdoux si presenta come immagine senza voce, o meglio ritratto che si aggiunge alla voce, per comporre la forma/figura del personaggio. Voce e fotografia diventano così tracce di un'assenza: attraverso di esse il film *Verdoux* può avere inizio ripercorrendo le vicende di un soggetto già morto. La voce fuoricampo di Verdoux, che affiora dalla profonda invisibilità sotterranea del negativo, letteralmente ne dissotterra l'immagine facendola apparire nella sua spettralità di figura situata nell'intervallo incolmabile tra assoluto e storia. Se questo presupposto è valido, l'inizio del film, ponendo uno scarto che attinge la narrazione dalla sua fine già irrimediabilmente

⁶ Come sostiene Paul Schrader nel fondamentale *Il trascendente nel cinema*: "Nella possibilità di riprodurre il mondo immanente, caratteristica del cinema, si nasconde anche la sua capacità di evocare il trascendente" (Schrader, 2002, p. 141). Tuttavia, nella visione di Schrader il trascendente assume principalmente una valenza estetica, determinata soprattutto da una calibratura stilistica.

avvenuta, fissa in partenza l'alterità della morte prefigurando così la sconfessione dell'intera operazione-*Verdoux*, che scopriremo ascrivibile, in sintesi, al tentativo di *naturalizzare* l'omicidio cancellandone le tracce, e di conseguenza dissolvere il residuo eccedente del "corpus delicti", trasformando il cadavere in mediatore funzionale al processo di accumulo del capitale.

Decisivi risultano, in tal senso, i dialoghi di Verdoux con l'amico farmacista, riguardo a un composto chimico che ha "l'effetto uguale a un attacco di cuore", e uccide senza che restino segni dell'avvelenamento. In questo contesto, osserviamo Verdoux sostenere esplicitamente che "la chimica è la materializzazione della metafisica", facendo trasparire dalle sue parole la tendenza del dispositivo capitalista a prosciugare l'alterità metafisica, cancellandone il limite e dismettendo il senso dell'impossibile. In fondo, Verdoux uccide donne che sono già, nell'ottica della costituzione sociale del valore secondo la logica analoga al principio di circolazione della merce, sul crinale tra vita e morte. Fin dall'incontro con madame Grosnay, a cui Verdoux sotto la falsa identità di Monsieur Varnay cerca di vendere la casa in cui ha vissuto con la moglie defunta Thelma, emerge il profilo tipico delle vittime di Verdoux, ossia donne non più giovani, prevalentemente vedove, che hanno accumulato i loro depositi usufruendo di eredità o di colpi di fortuna, ma che la società pare aver tagliato fuori, o perlomeno costretto a rinunciare alle avventure più allettanti che essa possa offrire. La tecnica di seduzione adoperata è, del resto, strettamente connessa al principio di *rivitalizzazione* di ciò che sembrerebbe aver esaurito la spinta a investire su sé stesso, mostrando la propria analogia col criterio di riattivazione di un valore altrimenti azzerato dalla staticità. La reimmissione della ricchezza nel trofismo tempo-denaro, necessita però della uccisione di chi la possiede bloccandone la circolazione. Dunque, piena cooptazione della morte in funzione dell'esigenza di investimento e successivo incremento del capitale, o, in altre parole, modalità di realizzazione operativa di un sistema che ambisce a neutralizzare la negatività assoluta della morte, integrandola nella sua dinamica autopropulsiva. Rispetto a ciò, l'apertura con la voce fuoricampo di Verdoux, anziché funzionare soltanto da incipit, oppone, irriducibilmente, alle vicende narrate la spettrale invisibilità della morte quale rottura e collasso di un circuito intramondano apparentemente sclerotizzato e privo di vie di fuga, simile a un reticolo chiuso modulato in virtù di continue esigenze di calcolo. Verdoux è incessantemente impegnato a programmare tempi di percorrenza, acquisizioni e versamenti di denaro (regolati secondo il ritmo della apertura e chiusura delle banche), somme da investire in borsa e aspettative di guadagno. La sua attività frenetica si svolge all'interno di un contesto che appare pienamente coestensivo a essa, le cui linee di transito interne sono scandite dalle inquadrature della locomotiva, e dai successivi e frequenti stacchi su Verdoux seduto in treno. La geografia del capitale risulterebbe così unica mappatura dello spazio in grado di conferire senso al movimento. È importante sottolineare come anche la città venga osservata solo nelle scene di raccordo intersecate al continuo andirivieni del personaggio,

seguendo una tessitura coerente e schematica, in cui si alternano immagini di folle in movimento nelle strade del centro, e momenti di pausa trascorsi al tavolo di un bar. In pratica, lo spazio urbano non può più essere terreno da cui si irradiano le vie di fuga di Charlot, essendo venuta meno quella idea di città come luogo multiforme e aperto a scorribande di vagabondi eccentrici che, si presume, ne incrinino l'organizzazione. Di essi restano solo fantasmi evanescenti, come la ragazza appena uscita di prigione, a cui Verdoux offre aiuto.

3. Uno sguardo indiretto su Charlot

Di primo acchito, l'incontro di Verdoux con la ragazza (che, è bene ricordarlo, rimane anonima, e mai nemmeno le viene chiesto il nome, come se si trattasse di una figura già nota, o se non altro immediatamente riconoscibile), e la conseguente reciprocità affettiva che tra loro si instaura, potrebbe concorrere a rinforzare l'ipotesi che sia la inevitabile dicotomia morale del protagonista il tema cruciale del film, la sua buona indole distorta da una società che lo costringe a sottomettersi alla propria logica spietata. Ma se ci si sofferma su alcuni aspetti rilevanti che contraddistinguono i due incontri tra i suddetti personaggi, si comincia a intravedere come la mescolanza di sentimenti sia la effettiva segnatura dell'etica borghese (di cui la vita di Verdoux costituisce uno specchio fedele), la cui decomposizione è, invece, possibile solo aprendo un varco che rivela l'infondatezza della sua pretesa istanza di totalizzazione. In realtà, Verdoux decide di non sperimentare, su quella potenziale vittima, la capacità del nuovo veleno di non lasciare tracce e simulare un decesso per cause naturali, dopo che entrambi hanno condiviso una riflessione sull'amore e la ragazza gli ha confidato di aver perso il marito già invalido, a causa della detenzione a cui era stato sottoposto. È chiaro qui l'immediato rinvio emotivo alla figura della moglie di Verdoux, apparsa insieme al figlio in una scena precedente del film. È opportuno, però, tenere presente che il dialogo ha avuto inizio con la dichiarazione, da parte di Verdoux, di amare le donne ma non stimarle, perché "sono di carne, realistiche". Tale affermazione impone probabilmente una attenta riflessione proprio riguardo la scena in cui Verdoux si reca a trovare la sua vera moglie, e il loro figlio Piero. Anche in quel caso, il modo in cui è illustrato il rapporto suggerirebbe di ritenerlo una ulteriore controprova della effettiva umanità dell'assassino, che in realtà compie i propri omicidi solo per amore della famiglia, e per evitare la ricaduta in quella condizione di povertà, a cui pure la moglie allude alla stregua di un passato felice. Tuttavia, si può anche qui ipotizzare una lettura meno immediata rispetto a quella tendente alla apologia dei buoni sentimenti mai del tutto abbandonati. È utile, anche in questo caso, un confronto con Bazin, il quale propone una interessante ipotesi circa il fatto che, dopo la crisi economica che compromette gli affari di Verdoux, quando veniamo a sapere, durante il secondo incontro con la ragazza,

che la moglie e il bambino sono morti, “nulla prova che non abbia avvelenato anche loro. Lo si può persino supporre, dal modo in cui aggiunge che essi sono certamente ‘più felici lassù’” (Bazin, 2014, p. 232). A questa notevole chiave interpretativa, si può però affiancare una ulteriore supposizione, iniziando col constatare che il momento in cui Verdoux giunge dalla moglie è l’unico non preceduto da indicazioni di coordinate spazio-temporali, che, come detto in precedenza, nel film sono sempre associate alla routine dei movimenti. Questo potrebbe far pensare che si tratti di un luogo altro rispetto a quello interamente assorbito dalla mappatura del nesso tempo-denaro, all’interno della quale anche il *gioco improduttivo* di Charlot risulta, in fin dei conti, cooptato. Allora, perché non ritenere possibile – anziché avvalorare l’ipotesi di un successivo ulteriore delitto come unico modo di sottrarre la famiglia ai contraccolpi devastanti della nuova ondata di crisi economica – che in realtà le figure che compongono la trama realmente amorevole del luogo familiare, siano collocate già fuori dall’ordine spazio-temporale capitalistico all’interno del quale Verdoux si trova necessariamente a agire, situandosi su una soglia tra vita e morte, come presenze ancora a stento trattenute nel mondo storico, ma già trasfigurate in una trascendenza che di quel mondo costituisce il punto irreversibile di decomposizione? In quest’ottica, lo sforzo di Verdoux di mantenere la loro condizione economica in uno status di agiatezza, finirebbe per coincidere con lo strenuo tentativo di *finanziarne* la sopravvivenza, entrando così in rotta di collisione con la contraddizione assoluta della morte. Verdoux parla alla moglie della stanchezza suscitata dalla “vita di affari” e del proposito di sistemare tutto e ritirarsi tra due anni, lasciando così emergere come il computo che associa tempo e denaro, sia un modo di non fare i conti con la finitezza. E se fosse proprio questa ossessione di “lottare per la vita” che si traduce nel voler con ostinazione tenere insieme, come due sfere equipollenti, i sentimenti nobili e le azioni cinicamente concrete che la società richiede per trovare posto al suo interno, l’origine del corto circuito Verdoux-Charlot? E se, in realtà, si trattasse di una diade simmetrica ma non esaustiva, perché anche la sua composizione rimane parziale rispetto alla dissimmetrica alterità dell’assoluto?

Se ciò fosse plausibile, di conseguenza, pure il discorso tenuto da Verdoux in tribunale si caricherebbe di una ambiguità evidente. Per spiegare meglio questa considerazione, ripercorriamo brevemente i momenti che precedono la decisione di Verdoux di rinunciare a una fuga ancora una volta a portata di mano con un minimo escamotage, e consegnarsi alla polizia, dopo che i parenti di Thelma Couvais lo hanno identificato in un ristorante. Decisivo è, in questo caso, il secondo incontro con la ragazza, nonché il movimento autoriflessivo che esso innesca in Verdoux.

In realtà, nel momento in cui la figura della ragazza si rivela perfettamente duale (aggiungendo in maniera supplementare il cinismo di Verdoux alla ingenua inclinazione di Charlot a una felicità libera da condizionamenti sociali), Verdoux sconfessa la relazione speculare che le circostanze suggerirebbero di

dare per scontata, congedandosi dalla ragazza per consegnarsi alla polizia, e sancire così la sua inevitabile condanna a morte. La possibilità di iniziare ancora una volta daccapo, facendo girare nuovamente nella direzione produttiva l'adesione al movimento del capitale, equivarrebbe a una conferma della univoca e pervasiva totalizzazione del circuito, che rende tutti nello stesso tempo Charlot e Verdoux. Morendo, Verdoux nega entrambi i personaggi, e di conseguenza rende una determinazione limitata anche la loro sintesi, rispetto a un assoluto impersonale che li eccede.

È proprio nel secondo, casuale, incontro, quando la ragazza scende dall'auto evidenziando immediatamente una sopraggiunta condizione di benessere, che la sua immagine getta luce sulla sua comparsa precedente, mostrando in che modo Verdoux abbia visto in lei il vero "avatar di Charlot", e come adesso, quella originaria idea di una vita improntata alla inesauribile, quanto malinconica, ricerca della felicità pura e libera, anche a costo di passare continuamente attraverso la sventura e i disagi provocati da ottuse regole sociali, si rivela predisposta a accogliere il proprio doppio, costituito appunto dalla sagoma di Verdoux, personificazione della necessità di dismettere i buoni propositi, e di accettare le fredde regole del mondo esterno, pur conservando a livello interiore una autentica purezza.

La medesima complementare dualità delle sfere etiche, è, infatti, lampante quando la ragazza rivela il senso di colpa insito nel proprio raggiunto benessere, dicendo di aver incontrato un fabbricante d'armi e definendo questo suo attuale compagno "spietato negli affari". Verdoux ribatte che quello è il mestiere che avrebbe dovuto fare, mostrando un atteggiamento disilluso e nello stesso tempo definitivamente consapevole che la morte sia divenuta endemica al processo che accomuna storia e sviluppo del capitale⁷. Particolare risonanza assume allora l'osservazione di Verdoux riguardo la "opaca follia di un mondo irreali". Se il mondo è irreali, mera apparenza dissolvibile è anche la sua pretesa totalizzazione che faceva credere alla necessità del compromesso tra amore e ritmo inesorabile degli affari, e che lo aveva indotto a ritenere ineludibile la combinazione tra Charlot e Verdoux, mentre ora si ritrova a "sperare che tutto non sia stato vero". Visto da questa angolazione, il discorso di Verdoux in tribunale, risulta del tutto estraneo al canonico atteggiamento autoassolutorio di chi rivolge al mondo l'accusa di averlo costretto a diventare un omicida sistemico, per rivelarsi molto più subdolamente argomentazione valida solo nell'ambito della stessa "industria del delitto" che la suscita in sua difesa. In tal modo, la comprensione della complementarità delle due figure e della loro oscillazione polarizzata, apre alla visione trascendente della morte come ciò che restando fuori da questo dispositivo di identificazione, ne mina essenzialmente la compattezza autoriproduttiva. Verdoux, più che la realizzazione di Charlot implicata dalla struttura

⁷ Passaggio ribadito formalmente dalla semplice scelta di montaggio concomitante all'annuncio della nuova crisi economica, con sequenze in cui si susseguono titoli dei giornali dedicati al crollo della Borsa, notizia circa il collasso del sistema bancario, scene di disperazione collettiva, e adunate delle folle alternate a immagini di Mussolini e Hitler.

sociale, finisce per esprimere la critica estrema alla prospettiva della completezza rappresentata dalla loro inevitabile mescolanza, portandoci così all'interno di una costellazione nella quale ci ritroviamo di fronte a alcune considerazioni di Schelling sulla morte, contenute nelle *Lezioni di Stoccarda*, e nel capolavoro *Filosofia della rivelazione*⁸. La visione che ricorre nelle pagine di Schelling, si basa sul rifiuto della idea che con la morte si verifichi dissoluzione del corpo materiale, da cui si separerebbe una sostanza spirituale eterna. Tale errore scaturisce dalla incapacità di vedere nella morte un superamento della dualità oppositiva tra spirito e materia, vale a dire della dualità a causa della quale “nasce una distinzione tra l'uomo esteriore e l'uomo interiore, tra l'uomo *apparente* e l'uomo *essente*” (Schelling, 2013, p. 89). Si può dire che, secondo Schelling, la morte, anziché sciogliere il legame con il corpo, realizza una connessione tra il mondo fisico e il mondo spirituale, mutando la determinazione finita della vita nella unità eterna e indifferenziata dell'infinito, in cui si inabissano le differenze singolari che pure da essa provengono, venendo separate “non dalla vita fisica in generale, ma da *questa* vita fisica” (ib.). La vita fisica particolare si ritrova così unita a quella universale, e “non c'è più, per la sua individualità, alcuno spazio per agire; non che essa venga superata completamente; solo, essa qui non può più agire” (Schelling, 1997, p. 1235). L'assoluto, elevando a unità indifferenziata interno e esterno, costituisce l'alterità radicale rispetto alla loro composizione duale, che vorrebbe mantenere giustapposte l'introflessione sentimentale dell'animo, e l'estroflessione dell'agire condizionato dalla realtà esterna. È, allora, dal vuoto di questo sguardo sopraelevato (verticalmente inclinato rispetto alla posizione orizzontale dell'occhio che di solito fissa Charlot allontanarsi di spalle) che osserviamo Verdoux accompagnato dalle guardie camminare verso il patibolo, e la sua figura è vestita di bianco, segno appunto di azzeramento totale delle determinazioni particolari, per cui la morte non sarà né la sua né quella di Charlot, bensì il transito verso un assoluto impersonale e non-spazializzabile, che li renderà entrambi indifferenti.

Bibliografia

Bazin, A., 2014, *Che cos'è il cinema?*, traduzione italiana di Adriano Aprà, Milano, Garzanti; ed. or. 1958, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.

⁸ In realtà, le riflessioni sulla morte come relazione con l'infinito, assumono per Schelling una rilevanza decisiva dopo la perdita prematura della moglie Caroline. Testimonianza di ciò è il dialogo *Clara*, in cui il problema viene posto attraverso una continua interrogazione reciproca tra i personaggi, che verte principalmente sulla domanda circa “che cosa sia la morte, e quale mutamento ingeneri nella circolazione della vita presente” (Schelling, 2009, p. 54).

Bergson, H., 1992, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, traduzione italiana di Federica Sossi, Milano, Mondadori; ed. or. 1924, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan.

Deleuze, G., 2016, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, traduzione italiana di Jean-Paul Manganaro, Torino, Einaudi; ed. or. 1983, *L'image-mouvement. Cinema 1*, Paris, Les Éditions du Minuit.

Ejzenštein, S.M., 2005, *Charlie Chaplin*, a cura di Sergio Pomati, traduzione italiana di Chiara Concina, Milano, SE; ed. or. 1997, *Charles Chaplin*, Belval, Éditions Circé.

Jameson, F., 2018, *Raymond Chandler. L'indagine della totalità*, traduzione italiana di Giuseppe Piscopo, Napoli, Cronopio; ed. or. 2016, *Raymond Chandler. The Detection of Totality*, New York, Verso.

Kierkegaard, S., 2022, *Stadi sul cammino della vita*, traduzione italiana di Anna Maria Segala e Anna Grazia Calabrese, Milano, BUR; ed. or. 1920-36, *Stadier paa Livets Vei*, in *Samlede Værker*, Copenhagen, Gyldendal.

Rivette, J., 1963, *Revoir Verdoux*, in "Cahiers du Cinéma", XXV, 146, pp. 42-43.

Schelling, F.W.J., 1997, *Filosofia della rivelazione*, traduzione italiana di Adriano Bausola, Milano, Rusconi; ed. or. 1858, *Philosophie der Offenbarung*, in *Schelling Sämtliche Werke*, Stoccarda, Cotta.

Schelling, F.W.J., 2009, *Clara. Ovvero sulla connessione della natura con il mondo degli spiriti*, traduzione italiana di Markus Ophälders, Rovereto, Rusconi; ed. or. 1862, *Clara oder über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt*, Stoccarda, Cotta.

Schelling, F.W.J., 2013, *Lezioni di Stoccarda*, traduzione italiana di Carlo Tatasciore, Napoli-Salerno, Orthotes; ed. or. 1860, *Stuttgarter Privatvorlesungen*, Stoccarda, Cotta.

Schrader, P., 2002, *Il trascendente nel cinema*, traduzione italiana di Christian Raimo, Roma, Donzelli; ed. or. 1972, *Transcendental style in film*, Berkeley, University of California Press.

Schrader, P., 2012, *Notes on film noir*, in *Film Genre Reader IV*, a cura di Barry Keith Grant, Austin, University of Texas Press.

Fabien Cavadenti

Jeux de l'amour et du hasard dans l'œuvre de Chaplin

ABSTRACT: This article shows how romantic idyll and desertion resonate together to highlight the defective being of Charlot. From the saucy seducer of the beginnings, passing through the sentimentalism of the years 1915-1916, Chaplin experiments with the constant shaping of the character of the vagabond until he captures the singular expression of a being who creates his own love score within modern society.

Keywords: nature, sentimentalism, playfulness, norm, freedom.

Dans de nombreux films, Chaplin décrit le thème de l'illusion du bonheur amoureux en utilisant les mécanismes de la suspension temporelle du rêve. Pourtant, la fonction du rêve, au fil des films, évolue. Dans *The Bank* (1915), par exemple, le rêve structure l'ensemble du court-métrage et voit un Charlot s'imaginer en galant homme puis en héros sauvant sa dulcinée des griffes des cambrioleurs. Charlot se rêve ainsi en prince charmant qui séduit sa bien-aimée dans le cadre d'un futur mariage bourgeois. La norme sociale sert de cadre au court-métrage et le rêve rejoue les clichés de la séduction romantique (fleurs, conduite héroïque).

Dans *The Gold Rush* (1924), Charlot, un instant seul, se retrouve avec Georgia, la femme qu'il aime, et ses amies autour d'un repas pour fêter Noël. Il se lance alors dans un numéro où, à l'aide de fourchettes, il fait danser deux morceaux de pain. Puis il se réveille, solitaire : il a rêvé. La prestation offerte par le vagabond aux jeunes femmes, cadrée en plan rapproché sur les mains et les pains, met en relief la portée universelle de l'improvisation artistique du personnage. Charlot semble offrir un numéro davantage destiné au spectateur qu'à ses amies. En effet, la grâce enfantine et innocente de cette danse rappelle la démarche maladroite du vagabond ; la scène isole ainsi au sein de la diégèse un pur moment où le cinéaste donne à voir l'expression singulière d'un corps et sa capacité à se donner en spectacle. Charlot n'est plus seulement un doux rêveur passif qui reproduit en rêve les codes bourgeois de la séduction comme dans *The Bank*. Avec *The Gold Rush*, il se révèle comme un artiste qui prend en charge la dimension spectaculaire de la fiction. Il crée ainsi son propre rapport autonome à la norme. L'être défectif de Charlot n'est plus caractérisé par l'illusion et la passivité, mais comme l'expression créative d'un être aux dons singuliers.

Charlot ne serait donc pas un simple rêveur, assujéti aux codes de la morale bourgeoise. Mais comment Chaplin parvient-il progressivement à enlever au rêve sa passivité et à donner à son personnage une liberté hors du commun, *out of joint*, celle d'un être non soumis à la conjoncture, et dont la nature est de glisser sur le monde, sans jamais s'y engluer ? Cette manière d'être toujours en mouvement est une forme de

« désertion » qui n'a plus rien à voir avec le sens négatif que l'on attribue d'ordinaire à ce mot. Ainsi le problème est de savoir comment l'essence « stochastique » de Charlot va entrer en résonance avec le monde dans la mesure où l'idylle est pour partie un reflet d'une tradition séculaire idéalisée par l'ordre bourgeois. Pour le comprendre, nous ferons une brève esquisse des transformations du personnage au fil de ses apparitions les plus significatives.

1. Les débuts d'un personnage

En remontant aux origines grecques, l'idylle, chantée par des poètes comme Théocrite, mettent en scène les amours des bergers dans un décor pastoral et bucolique. On retrouve cette thématique dans plusieurs films de Chaplin où Charlot est le protagoniste. Après avoir mis en scène la dimension grivoise d'un Charlot qui court après tout ce qui porte jupons dans les séries Keystone et Esseday (1914 – 1915), Chaplin modifie les traits de son personnage avec *The Tramp* (avril 1915). Dans ce court-métrage, il explore les fondements d'une sentimentalité qui épouse les sources du récit idyllique. Charlot se promène dans un décor verdoyant et aide une jeune fille à échapper à trois voleurs. Celle-ci, pour le remercier, l'emmène à la ferme de ses parents où Charlot peut trouver du travail et sortir un temps de la misère matérielle et affective. Il va plus loin dans *The Vagabond*, sorti en 1916. Charlot sauve une jeune bohémienne maltraitée et exploitée par un groupe de gitans. Après leur avoir échappé, ils partagent tous les deux une vie de fortune. Chaplin insiste alors sur la survie du couple (repas modeste, toilette sommaire). Ce film explore ainsi, davantage que *The Tramp*, le temps idyllique de la vie à deux du couple, perdu sur les routes de campagne. Ce cadre champêtre déploie aussi le topos romantique de la vie simple et frugale du couple au sein d'une nature bucolique. Dans ces deux courts-métrages, Charlot est galant et courageux et n'a pas peur d'affronter les voleurs pour sauver la femme qui en est la victime. L'abnégation et l'empathie dominant alors et favorisent l'identification affective du spectateur avec le vagabond.

En 1919, avec *Sunnyside*, Chaplin va encore plus loin et intègre une scène onirique qui chante les joies de la séduction et de la nature. Après s'être assommé en tombant d'un pont, Charlot rencontre en rêve un groupe de femmes, toutes de blanc vêtues, et se met à danser avec elles dans les bois. Cette farandole voit tourbillonner le faune et les nymphes, emportés par un ballet lyrique. Cela n'est pas sans évoquer, pour un lecteur français, le début de l'églogue (petit poème pastoral ou champêtre) de Mallarmé qui a servi de modèle au ballet *L'Après-midi d'un faune*, écrit par Debussy :

Le faune :

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ? (Mallarmé, 1971)

Charlot peut ainsi s'évader pleinement dans la jouissance pure et délicate d'un rêve amoureux dont la nature aérienne (« clair, léger, voltige, air ») contraste avec la lourdeur laborieuse de son métier d'homme à tout faire, maltraité par un patron qui lui met constamment des coups de pied au derrière.

Mais Chaplin met aussi en avant le cadre social que revêt une telle représentation bucolique idéalisée.

The Idle Class (septembre 1921) opère de manière hilarante ce mélange entre cadre bucolique et onirisme. La scène débute de manière classique avec le thème bucolique de l'idylle lors de la rencontre (un simple croisement sans échange, en réalité) avec Edna Purviance qui monte à cheval dans les bois. Puis le rêve s'active, le cheval de la jeune femme s'emballa, Charlot la rattrape, lui sauve la vie, ils se marient et ont un bébé. La dimension comique met en lumière le lien entre le topos du chevalier courtois et le cadre pastoral et champêtre à travers une ellipse fulgurante qui accentue encore la puissance de l'illusion héroï-comique propre à l'idylle. Cette accélération elliptique met en relief la rêverie naïve du vagabond qui transforme une simple vision en un mariage bourgeois heureux.

Le rêve idyllique signe-t-il l'impossibilité pour Charlot de vivre en couple dans le réel ? On pourrait le penser.

Dans *The Tramp*, le vagabond est attiré par la jeune femme, mais celle-ci a déjà un amoureux. Déçu, Charlot écrit une lettre d'amour et s'en va, seul, sur la route. Dans *The Bank* (août 1915), Charlot sauve la banque, fait prisonnier les cambrioleurs et obtient la reconnaissance du patron ainsi que l'amour de la jeune secrétaire, interprétée par Edna Purviance. Mais la fin du court-métrage révèle un héros qui a rêvé et s'est endormi dans les bras de son balai. Après qu'il ait sauvé Edna Purviance dans *The Vagabond*, celle-ci rencontre un artiste qui peint son portrait, ce qui permettra à sa mère fortunée de la reconnaître et de la sauver d'une vie misérable. La jeune femme part avec le peintre, mais rongée par le remords, elle décide de retourner récupérer Charlot, sans aucune certitude sur leur future relation. Vers la fin de *The Circus* (1928), Charlot refusera cette fois-ci de suivre l'écuyère dont il est tombé amoureux et qui lui a préféré le funambule. De même, la fin de *City Lights* (1931) voit Charlot s'immobiliser dans la rue tandis que des gamins se moquent de lui, à l'unisson de la jeune femme aveugle dont Charlot était épris et qui a retrouvé la vue.

L'idylle onirique permet alors à Chaplin de prendre conscience de la valeur de son personnage et de sa

nature singulière. Le cinéaste se garde bien, toutefois, de conclure ses films par un happy end. Il insère au contraire un élément de chute finale qui vient *plomber* les rêves du héros et inscrit ainsi de manière réaliste le retour pathétique de Charlot sur terre. L'idylle et le rêve ne sont plus seulement chez Chaplin les moteurs d'un sentimentalisme bucolique, mais enrichissent le réalisme qui dépeint la désillusion du héros. L'être défectif de Charlot ne se construirait-il pas alors autour de ce vertige entre le haut et le bas, cette oscillation tragi-comique entre l'élévation du rêve amoureux et le réveil cru lié à la réalité sociale ? Les premiers spectateurs de Charlot fuyaient la lourdeur du réel en suivant ses exploits héroï-comiques, Charlot se retrouve ainsi confronté à la fin de l'idylle et à la prise de conscience, solitaire, de son héros. Confronté à la folie de la vie qui le laisse sur le côté, en l'occurrence sur le trottoir, Charlot retrouve son état de spectateur passif, chahuté par la virulence cinématique de la réalité qu'il ne comprend pas. Puis, la femme aveugle qu'il aimait, franchissant le seuil de la porte vitrée du magasin de fleurs, réalise enfin qu'il n'était pas le beau jeune homme riche qu'elle avait imaginé. Le jeu du cadre dans le cadre avec la médiation de la vitre-écran renvoie ainsi Charlot et le spectateur loin du rêve idyllique où le rire et l'émotion allaient de concert.

Faut-il alors conclure avec Francis Bordat qu'« *Hors des fantasmes ou des rêveries de Charlot, rien ne s'esquisse qui témoigne d'un échange amoureux entre lui et les héroïnes(...)* » ? (Bordat, 2016/2020)

2. Jeux de correspondance

L'idylle amoureuse s'incarne dans une joyeuse dépense ludique où les corps se font, comme dans *Sunnyside*, plus légers et vaporeux. Chaplin multiplie ces moments de jeux qui voient les couples s'amuser le temps d'une pause où la continuité temporelle de l'action est suspendue. Plus loin, ces intermèdes ludiques cristallisent la nature innocente de la relation idyllique, comme la reconquête d'un paradis initial. Le couple enfantin donnerait alors à la grande désertion chaplinesque une tonalité libre et joyeuse qui chante les plaisirs de l'instant présent. La suspension ludique comme preuve idyllique de l'échange amoureux serait moins une fuite face à un réel décevant que la conquête d'un espace vital épanoui et heureux où le jeu et l'amour témoigneraient de la naissance innocente des sentiments.

Les sources du récit idyllique rappellent l'importance des avatars du couple enfantin, notamment à travers les aventures de *Pyrame et Thisbé* ou celles du roman pré-courtois de *Floire et Blanchefleur*.

Tout d'abord, la séduction enfantine du couple s'exprime chez Chaplin via un jeu tactile et sensitif autour des corps qui se découvrent. Dans *The Vagabond*, Charlot prépare à manger pour la jeune femme et s'occupe également de sa toilette en l'aidant à se nettoyer le visage à l'aide d'un torchon de fortune. *The Circus* montre Merna, la jeune écuyère, englotir de manière vorace le sandwich partagé par Charlot. Plus

loin, Charlot se retrouve le visage plein de mousse face à une Merna incrédule. C'est aussi la jeune femme qui sauve Charlot coincé dans la cage aux lions, avant que le vagabond ne coure se cacher tout en haut d'un mât. La nuit, dans un centre commercial où Charlot a trouvé un travail comme vigile, la jeune vagabonde affamée de *Modern Times* (1936) s'empiffre de mets délicieux disponibles à profusion, comme dans un conte de fées. Enfin, dans *The Great Dictator* (1940), Charlot barbier s'occupe de la toilette d'Hannah avant de lui barbouiller le visage d'une mousse destinée au rasage. Ces jeux corporels liés à la nourriture ou à la toilette mettent ainsi en relief la nature innocente des partenaires de l'idylle amoureuse. De plus, l'importance de l'alimentation dans les jeux de la séduction enfantine relie l'activité ludique aux besoins primaires de la vie. Par ailleurs, la nourriture introduit un élément pré-sensuel en mettant en avant l'importance des mains et de la bouche, comme l'avant-goût d'un futur baiser.

Olivier Mongin note que « Le comique naît d'une double rencontre : celle de l'élasticité des corps et de la suspension du temps, c'est-à-dire du mouvement et du temps » (Mongin, 1993, p. 132). L'être défectif de Charlot ferait ainsi entrer en résonance la suspension temporelle liée au jeu et l'impact cinétique du corps à l'écran. L'activité ludique, que ce soit la danse ou le patinage, valide « la générosité dépensière » (Bordat, 2016/2020) du personnage de Charlot à travers, notamment, cette suspension du corps qui voit le vagabond en patin à roulettes flirter avec l'abîme dans le centre commercial de *Modern Times* ou, dans *The Rink* (décembre 1916), repousser les lois de l'équilibre via des patins à glace. Dans ce dernier court-métrage, Charlot « déserte » son activité de serveur le midi et rencontre à la patinoire Edna Purviance, gênée par la séduction insistante du géant bourgeois interprété par Eric Campbell. L'ébauche de l'idylle qui se noue alors entre Charlot et la jeune femme passe par une maîtrise de l'espace de la patinoire qui voit les corps glisser et être propulsés jusque dans les coulisses d'un bar adjacent, à l'image de quilles géantes dans un bowling irrésistible. Cette débauche de mouvements et de corps élastiques accompagne une double vision de l'idylle : celle, lourde et maladroite, du couple bourgeois, et celle, vivante et insolente, du couple incarné par Edna Purviance et Charlot.

Cette « danse » de Charlot valide selon nous la maîtrise d'un espace scénique où le vagabond devient, grâce à la virtuosité plastique de son corps élastique, le clou du spectacle. Que ce soit en menaçant de tomber sur la piste de la patinoire ou en frôlant à chaque fois, tel un funambule, le précipice de l'étage du magasin dans *Modern Times*, les performances virtuoses de Charlot sont dans les deux cas associés à une forme de séduction innocente. L'idylle amoureuse se développe à travers cette oscillation perpétuelle du corps de Charlot, pris entre la chute et l'équilibre, le vide et le plein. Tel un enfant inconscient des limites, Charlot s'engage dans l'idylle avec toute la force innocente du potentiel élastique de son corps. L'idylle amoureuse et la suspension ludique offrent alors le spectacle d'une liberté enfantine qui reflète son être « désertif » et qui s'exprime de manière jubilatoire dans cette instabilité du corps amoureux et joueur.

Charlot déserteur n'est plus alors la victime pathétique d'un rêve idéal, mais offre le spectacle d'une maîtrise singulière du corps en action, qui échappe à la pesanteur guindée des codes bourgeois de la société.

3. Un cinéma mineur ?

Olivier Mongin constate « que le scénario comique ne cesse de pourchasser le mauvais face-à-face, le ring, et que le face-à-face amoureux ne peut naître que d'une socialisation du conflit ou de la solitude initiale (*du héros*) » (Mongin, 1993, p. 129). En effet, comme nous l'avons vu pour *The Rink*, le face à face amoureux implique une confrontation des classes sociales riche/pauvre et la conquête par Charlot de la maîtrise de l'espace scénique via l'expression libre et enfantine d'un corps élastique. Nous pensons que cette résistance, si elle semble détenir un pouvoir politique subversif, dévoile en réalité l'irrésistible nature libre du vagabond qui transcende les déterminismes sociaux.

City Lights approfondit ce jeu d'inversion et de dédoublement du personnage de Charlot en l'inscrivant au cœur même du mélodrame. La jeune femme aveugle que le vagabond protège et aide financièrement, en allant jusqu'à se battre sur un ring de boxe, imagine un beau prince charmant au train de vie aisé. Charlot sauve la vie d'un riche bourgeois qui voulait se suicider. Selon son degré d'ivresse, l'homme reconnaît alors Charlot, soit comme un ami du même milieu, soit comme un étranger indésirable que son majordome se charge d'expulser dans la rue. Plus loin, *City Lights* propose une réflexion sur le jeu de miroir généré par les aventures de l'idylle amoureuse. Les deux premières scènes du film permettent d'illustrer notre propos. Tout d'abord, Charlot se réveille dans les bras d'une statue féminine qui fait l'objet d'une inauguration lors d'un conseil municipal où se trouve réuni tout le gratin bourgeois de la ville. Puis, dans un deuxième temps, le vagabond se retrouve devant la vitre d'un magasin où il admire les formes arrondies du corps d'un mannequin. Un ouvrier émerge alors d'une trappe au sol et interrompt la contemplation de Charlot qui l'invective. La trappe poursuit sa remontée et un géant apparaît devant un Charlot tétanisé qui s'enfuit. Que nous apprennent ces deux scènes ? Tout d'abord, la représentation du corps sculpté via la statue et le mannequin opère comme un premier modelage esthétique du modèle féminin et du désir. Puis le quiproquo sur la taille de l'ouvrier introduit l'illusion liée au jugement sur la forme du corps. Ainsi, la méprise de la jeune femme aveugle sur la véritable identité de Charlot se trouve déjà au cœur de la diégèse. La statue, le mannequin et l'ouvrier constituent tous trois un symptôme de la confusion des apparences et de la nature *artificielle* de l'idylle amoureuse. Cet artifice est au fondement de la chute finale qui voit la jeune femme reconnaître enfin, sur le seuil d'un magasin de fleurs aux multiples vitres miroitantes, la vraie nature de Charlot, le vagabond qui lui a permis de récolter suffisamment

d'argent pour recouvrer la vue. Le « *yes, I can see now* » de la femme achève la traversée des apparences et conclut ces jeux de miroirs où Charlot a vu son identité se dédoubler de manière vertigineuse. L'être défectif de Charlot se caractériserait ainsi par cette propension à échapper à la fixation d'une identité stable et inamovible. Ce jeu de quiproquo permanent sur l'apparence met en relief la plasticité de cet être « désertif » que la réalité sociale ne parvient pas à canaliser. Charlot est déserteur car il échappe aux tendances normalisatrices imposées par les codes moraux de la société.

Modern Times propose, pour la première fois, le développement approfondi de la relation amoureuse au contact de la société marchande. Dépassant le jeu de miroir sur l'identité de Charlot, ce film connecte le vagabond et la vagabonde, interprétée par Paulette Goddard, et donne à voir l'évolution de leur attirance au sein du jeu dynamique des forces sociales (travail, rapports à la loi). De l'idylle à la tentative d'intégration sociale du couple enfantin, le couple multiplie les initiatives pour trouver sa place dans la société. Assis sur le bord de la route, les deux vagabonds observent un couple heureux s'embrassant devant une maison. Une scène idyllique s'ensuit qui montre la vie fantasmée de Charlot et de sa compagne se projetant dans une vie confortable. Charlot va chercher du lait, non dans le frigo, mais directement aux pieds d'une vache qui s'arrête sur un simple geste de la main devant la porte de la maison, avant de repartir une fois la bouteille de lait remplie. Par ailleurs, le vagabond mange du raisin issu d'une vigne qui prolifère dans les pièces intérieures. Cet intermède imaginaire réintroduit ainsi de manière comique la dimension bucolique de l'idylle. La présence de la nature au sein du foyer bourgeois favorise un comique de situation qui nous renseigne sur la vision de Charlot déserteur. En effet, la norme du cadre de vie bourgeois se retrouve modifiée au profit de la cohabitation entre un mode de vie paysan et un mode de vie moderne. Cette collusion hétérogène remet en cause la notion de progrès et moque ainsi la civilisation industrielle. Plus loin dans le film, la jeune vagabonde accueille Charlot à sa sortie de prison et l'emmène dans une cabane délabrée située au cœur d'un no man's land dont l'horizon laisse entrevoir la fumée des usines. De nouveau, Chaplin souligne de manière hilarante la maladresse congénitale de Charlot. Celui-ci, dès la porte d'entrée franchie, se cogne à une poutre et tombe de sa chaise lors du repas. Il décide de dormir dans une annexe extérieure qui ressemble davantage à la niche d'un chien. Puis, au moment de la toilette matinale, il plonge dans la rivière adjacente à la maison. Malheureusement, la faible profondeur de l'eau entraîne un mal de tête conséquent. Ainsi, la vie matérielle des deux vagabonds est empreinte d'une forme de naïveté enfantine et maladroite caractéristique de l'idylle amoureuse. Le couple enfantin ne parvient jamais à épouser de manière durable la norme d'une vie sociale moderne. Le vagabond et la vagabonde évoluent constamment en mode mineur. *Modern Times* consacre ainsi l'accomplissement innocent de l'idylle et l'attirance d'un couple qui échappe aux sirènes de l'injonction sociale.

Le cadre bucolique de l'idylle amoureuse imprègne durablement la vie des couples enfantins chez Chaplin. En plongeant ses amants dans le cadre pur et innocent de la nature, Chaplin consacre l'importance de l'expression libre des corps et leur résistance plastique face au monde moderne et bourgeois. La profusion des intermèdes ludiques où le couple retrouve les joies du jeu et des plaisirs enfantins contraste avec le productivisme forcené du monde du travail. La grande désertion représentée par l'idylle amoureuse apparaît alors comme un retour aux sources d'une vie spontanée où la jouissance innocente de l'instant présent prédomine. La cabane délabrée de *Modern Times*, perdue au milieu d'un *no man's land* entouré d'usines, révèle ainsi un monde naturel et intime, où l'amour et le comique s'unissent pour mieux fêter l'expression libre d'un corps à l'innocence retrouvée, et non asservi aux normes sociétales dominantes. L'image finale de *Modern Times*, qui voit les deux vagabonds désertir la ville et partir main dans la main sur la route, concilie à merveille la puissance émouvante de l'idylle amoureuse du couple, libéré de toute norme, parce qu'enfantin et innocent, et la liberté propre à Charlot, cet être sur lequel rien ni personne n'a de prise.

Bibliographie

Bordat, F., 2016/2020, *Le couple chez Chaplin*, in « CinéCouple », n°1, URL : <https://cinecouple.hypotheses.org>

Mallarmé, S., 1971, *Poésies*, Paris, Gallimard.

Mongin, O., 1993, *Les métamorphoses du corps comique*, in « Communications », n°56, pp. 125-138.

Barbara Servant

« Pas de côté, envol ou cabriole.

Une généalogie chaplinesque en littérature. »

ABSTRACT: The Tramp has inspired many artists since the beginning of the 20th century. Extremely popular, the character created by Chaplin carries a subversive charge while being the protagonist of universally understandable stories. This article aims to highlight a filiation between Valéry's *M. Teste* (1946), Henri Michaux's *Un certain Plume* (1938), Italo Calvino's *Marcovaldo* (1963) and Éric Chevillard's *La Nébuleuse du crabe* (1993), four collections of short fictions, gathered around an eponymous figure reminiscent in some respects of the Tramp.

Keywords : Chaplin, Valéry, Michaux, Chevillard, Calvino.

Homme image, homme mécanique, homme poème, clown funambule, Charlot inspire de nombreux artistes dès le début du XX^e siècle, comme Fernand Léger, Louis Aragon ou encore Blaise Cendrars. Extrêmement populaire, le personnage créé par Chaplin introduit une certaine gratuité dans la mécanique bien huilée de la société de consommation : il porte une charge subversive tout en étant le protagoniste d'histoires universellement compréhensibles. Cet article vise à mettre en lumière une filiation entre les œuvres *M. Teste* de Valéry (1946), *Un certain Plume* de Henri Michaux (1938), *Marcovaldo* (1963) de Italo Calvino et *La Nébuleuse du crabe* d'Éric Chevillard (1993), quatre recueils littéraires, réunis autour d'une figure éponyme rappelant à certains égards la silhouette de Charlot.

Michaux a consacré un article à « notre ami Charlie » et son recueil *Un certain Plume* s'inscrit dans son sillage. Les récits ressemblent fortement aux résumés que Michaux fait des films de Chaplin dans son article sur le « *funny man* » et Plume adopte la même attitude distanciée face aux événements. Calvino explicite également l'héritage de Chaplin lorsqu'il présente dans la *Postface* de *Marcovaldo* le personnage éponyme comme un « bouffon mélancolique », l'« ultime incarnation d'une série de héros candides, pauvres diables à la Charlie Chaplin » (Calvino, 2017, p. 206). Cette analogie tisse tout le recueil, chaque nouvelle fonctionnant comme un court métrage, plaçant le personnage dans une situation cocasse. L'auteur italien renoue avec ce format à deux reprises : pour les *Cosmicomics* en 1965, avec l'improbable Qfwfq qui donne cohésion au recueil de nouvelles tout en interrogeant son statut de personnage ; puis avec *Palomar*, en 1983. Par souci de concision, nous nous pencherons sur le premier de ces trois recueils, *Marcovaldo*. Éric Chevillard se situe dans une filiation avec Henri Michaux, même si c'est sous la forme de

la prétérition¹. Sa *Nébuleuse du crabe*, écrite en 1993, présente également plusieurs analogies avec les recueils narratifs de Calvino. À l'image de Qfwfq, le personnage de Crab est polymorphe et totalement fantaisiste. La « nébuleuse du crabe » souligne son oscillation entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, tout comme Palomar, dont le nom est emprunté à l'Observatoire qui contient un temps le plus grand télescope du monde. Enfin, à l'instar des cycles cosmicomics, de Plume ou de Teste, soumis à plusieurs modifications, ajouts, suppression, l'œuvre mettant en scène Crab paraît ouverte : le personnage apparaît en effet également dans d'autres œuvres, comme *Un fantôme*, publié en 1995². Dans cette généalogie, *Monsieur Teste* occupe une place à part dans la mesure où Valéry manifeste un certain mépris pour l'œuvre de Chaplin, notamment pour ses spectateurs, ces « foules au comble de la joie » en regardant « un mime dévorer des lacets de chaussures, et faire, avec un art incontestable, danser des petits pains en guise de poupées » (Valéry, 2020, p. 277). La dimension cocasse et le registre comique qui caractérisent les quatre autres œuvres n'est pas (ou si peu) présente dans ses textes, qui pour certains ont été rédigés dès 1895, même si le recueil n'est publié qu'en 1946. Néanmoins cette œuvre soulève des questions similaires à celles posées par *Marcovaldo*, *Un certain Plume* et *La Nébuleuse du Crab* : recueil au carrefour de plusieurs genres littéraires, œuvre ouverte, fragmentaire, paradoxalement fondée sur une silhouette.

Ces quatre auteurs construisent des personnages énigmatiques, qui oscillent entre absence d'épaisseur et consistance. En effet, ils sont à la fois à peine décrits, rapidement esquissés, et ne se projettent pas dans la temporalité en se situant entièrement en réaction aux situations qui se présentent, à l'instar des personnages burlesques. Mais ils donnent en même temps leur nom à des recueils qui tissent d'eux un portrait cohérent à travers différents textes qui se caractérisent par leur concision, pouvant rappeler le rythme effréné des *slapsticks*. L'effet vignette des textes de Michaux, Calvino et Chevillard, structurés autour de situations cocasses dans lesquelles est plongé le protagoniste, en rappelle également le fonctionnement. Tous posent la question de leur corporéité, à la manière de Charlot, dont le costume et la démarche chorégraphiée sont à la fois apparemment neutres et pourtant reconnaissables ; prosaïques et stylisés. Entre ancrage réaliste et représentation fantaisiste, la mise en scène du corps dans les films burlesques propose une interrogation ludique, légère, sur le rapport de l'homme au monde. Le vide intérieur qui les définit, leur attitude subversive et l'écart qu'ils établissent vis-à-vis des codes imposés par la société sont les conditions indispensables à l'interrogation métaphysique qu'ils suscitent. Enfin, parce qu'il est vagabond, à la marge, en opposition à des figures d'autorité, Charlot porte aussi un regard naïf

¹ « Lautréamont, Beckett, Michaux, Dubuffet, tous ceux en qui je pourrais reconnaître mes maîtres sont précisément des hommes qui n'auraient pas voulu de disciples ou de suiveurs. C'est pourquoi, respectueux de leur enseignement et par fidélité à leur morale, je ne les reconnais pas comme mes maîtres. » (Chevillard, 1993, « Le monde selon Crab »)

² Il apparaît également dans « Nouveaux démêlés de Crab avec la poésie » (Chevillard, 2001) et dans « Si la main droite de l'écrivain était un crabe » (Chevillard, 2011)

et renouvelé sur le monde dont il interroge les présupposés, les normes et les conventions. Ce renouvellement du regard est au centre des œuvres représentant M. Teste, Plume, Marcovaldo, Palomar et Crab notamment à travers une réflexion constante sur le langage, sur les expressions toutes faites et les habitudes de pensée, dans un équilibre complexe entre la forme poétique, la forme narrative et l'essai. Ainsi, ces recueils se situent dans des espaces interstitiels empruntant des chemins de traverse par rapport aux genres littéraires auxquels ils pourraient être initialement associés. Comme Charlot, si ces personnages sont constamment mis à distance, présentés comme des pantins mécaniques, voire des hypothèses conceptuelles, ils sont également capables de susciter de l'émotion. Leurs auteurs nous invitent ainsi à porter une nouvelle attention à la surface, au petit, au mineur, au personnage non héroïque, à ceux dont on peut rire sans néanmoins se départir d'une certaine tendresse, parce que l'on sait qu'ils incarnent la condition humaine.

1. Légèreté paradoxale de ces personnages éponymes

Ces recueils explorent une tension entre le caractère central du personnage éponyme et le fait que ce dernier reste peu défini, à la manière d'une esquisse. Cette tension résonne avec le fonctionnement de Charlot : silhouette au milieu de la foule, pourtant parfaitement identifiable, à la fois éminemment singulière, souvent confondue avec son auteur et pourtant support de projection universelle.

M. Teste, Plume, Marcovaldo et Crab partagent avec Charlot le fait d'être « n'importe qui, une personne prise au hasard dans une foule » (Le Blanc, 2020, p. 12). Très peu décrits, ces personnages se caractérisent essentiellement par leur manque apparent de singularité et le peu d'attention que la société leur accorde *a priori*. Marcovaldo est souvent représenté comme une petite silhouette traçant son chemin au milieu du fourmillement de la ville. M. Teste est « Comme tout le monde », « né du hasard » (Valéry, 1946, p. 108). De fait, dans « La Soirée avec M. Teste », le narrateur précise que « personne ne faisait attention à lui ». Son mode de vie est bien prosaïque : son travail consiste en « de médiocres opérations hebdomadaires à la Bourse » et il prend « ses repas dans un petit restaurant » (Valéry, 1946, p. 18). Plume est quant à lui si peu visible qu'il est réifié : « Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston. » (Michaux, 1963, p. 145). Enfin, le narrateur de *La Nébuleuse du crabe* va jusqu'à avouer : « Crab fut durant toute sa vie un individu falot, sans charme ni personnalité [...]. Crab passait inaperçu. Il marchait au bras de son ombre. Il était de cette humanité qui fait nombre » (Chevillard, 1993, pp. 85-86).

Si ces personnages sont peu caractérisés physiquement, ils ont également peu de profondeur psychologique. Enfermés dans un schéma d'échec, Charlot, Plume et Marcovaldo semblent souvent subir

passivement une situation. Héros candides, dans la tradition du Naïf de comédie, ils sont souvent distraits. Cette absence de densité psychique se traduit par un allègement physique. Par distraction, Plume se retrouve au plafond, Marcovaldo est projeté en l'air, et Crab, polymorphe change de forme constamment, allant même jusqu'à « se demander s'il a jamais vécu ». Et pour cause, personnage éminemment littéraire, il est toujours « à la merci d'un coup de gomme » (Chevallard, 1993, p. 86). Éric Chevillard revendique lui aussi cet évidement du personnage en affirmant : « Mes personnages n'ont aucune consistance psychologique. Ce sont, vous l'avez observé, des figures, peut-être même parfois des figures de rhétorique » (Chevallard, 2008). Intelligence supérieure, quoique virtuelle, M. Teste se distingue psychiquement de ces Naïfs même s'il a lui aussi une apparence apparemment extrêmement banale. Néanmoins son fonctionnement narratif mine de l'intérieur son statut de personnage, comme le rappelle Valéry dans sa préface : « *Pourquoi M. Teste est-il impossible ? – C'est son âme que cette question* » (Valéry, 1946, p. 11). « Pour un portrait » met en évidence la difficulté à le cerner : « Il n'y a pas d'image certaine de M. Teste./Tous les portraits diffèrent les uns des autres » (Valéry, 1946, p. 108). Comme Crab ou Plume, Teste semble ainsi parfois courir le risque de disparaître.

Ces personnages d'allure banale, apparemment sans grande profondeur psychologique, et risquant parfois même de disparaître, deviennent pourtant, en tant que personnages principaux, l'objet d'un regard, celui de l'auteur, du narrateur ou du réalisateur.

Plusieurs des films de Chaplin représentent ce processus de mise en lumière. Ainsi, la première scène des *Lumières de la ville* dévoile littéralement le vagabond aux yeux de la foule : il s'est en effet endormi, lové dans les bras d'une statue recouverte d'un drap que l'on retire devant tout le monde. Le *tramp* s'impose malgré lui aux regards, comme une réalité que ne voudrait peut-être pas voir l'Amérique contemporaine. *La Ruée vers l'or* met également en évidence la façon dont une jeune femme, Georgia, apprend à le prendre en considération. Leur première rencontre met en scène un quiproquo puisque Charlot répond aux signes que Georgia adressait en réalité à l'homme placé derrière lui. Le gag met en évidence un douloureux constat : Charlot serait si insignifiant que les yeux glissent littéralement sur lui. Tout au long du film, Georgia prend néanmoins peu à peu conscience de lui et de ses sentiments. Dans « La ville perdue sous la neige » Marcovaldo est lui aussi rendu invisible puis révélé aux regards dans une scène rappelant l'univers du burlesque américain et les gags liés au corps : recouvert de neige, il est en effet pris pour un bonhomme de neige, jusqu'au moment où il se met à bouger, terrifiant ainsi les enfants rassemblés autour de lui.

S'ils sont rendus visibles par le regard porté sur eux, Charlot et Marcovaldo manifestent également le désir d'être vus et considérés. *Charlot est content de lui*, premier court-métrage mettant en scène le

personnage de Charlot, développe un comique de répétition qui se fonde entièrement sur sa volonté d'être visible : assistant à une course automobile, il ne cesse de se placer face à la caméra, malgré les coups qu'il reçoit. Dès lors, il n'est pas uniquement caractérisé par sa « résignation à l'incapacité » (Bäckström, 2007, p. 161), par son « laissez-faire » (p. 165) : il est aussi celui qui persiste, qui insiste, qui veut être vu. Charlot et Marcovaldo apparaissent en effet comme des personnages quichottesques, des « coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités » (Bergson, p. 10). Dans la *Postface* de Marcovaldo, Calvino précise ainsi : « l'attitude qui domine dans le livre, c'est l'obstination, le refus de se laisser décourager. » (Calvino, 2017, p. 211) Bien souvent les nouvelles de *Marcovaldo* mettent en scène son aspiration à retrouver, en ville, une Nature rêvée. Par exemple, il se réjouit de pouvoir cueillir des champignons trouvés sur le bord de la route, sans deviner qu'ils peuvent être vénéneux ou il fantasme une nuit à la belle étoile dans un parc sans anticiper les éventuels inconforts. Dans *Les Temps modernes*, Charlot a tôt fait de considérer l'étang jouxtant son cabanon comme un lac où il pourra se baigner ; et dans *La Ruée vers l'or*, il se prend pour le héros d'un mélodrame en escaladant le balcon pour parler à Georgia. Cependant les éléments rappellent vivement à ces personnages leur statut : Marcovaldo ne dort pas de la nuit, constamment dérangé par les bruits de la ville et tombe malade avec les champignons. Charlot quant à lui s'écrase sur le fond trop proche de l'eau, ou se voit littéralement retiré du cadre par Big Jim qui l'enlève pour l'emmener avec lui. Crab apparaît comme le versant grinçant de ces figures quichottesques. Après avoir décrit une représentation qui serait partagée par la *doxa*, le narrateur précise d'une façon laconique, jouant ainsi sur les pronoms : « On, sauf Crab. » (Chevillard, 1993, p. 21). C'est également dans une posture d'observateur se distinguant de la foule que M. Teste échange avec le narrateur en commentant le regard ébahi des spectateurs au théâtre, dans « La Soirée avec M. Teste ».

Opposer une silhouette à la foule permet à la fois de la singulariser mais aussi d'interroger le rapport de l'individu au groupe et aux normes sociales. À l'instar de Charlot, Marcovaldo et Plume sont souvent confrontés à des figures d'autorité, voire à un groupe. Au restaurant, Plume déroge aux conventions en oubliant le menu et apparaît de plus en plus coupable, de manière kafkaïenne. Il en est de même pour Crab, aux prises avec des vigiles qui l'enferment sans qu'il comprenne pourquoi. Hors normes, ces personnages échappent aussi aux conventions morales. À l'image du premier Charlot, Plume n'est pas toujours une victime passive : dans « La nuit des Bulgares », il agit et cela de façon cruelle³. Même s'ils le voulaient, ils semblent donc de toute façon ne pas pouvoir s'intégrer. Comme le répète Michaux dans son article « Notre Frère Charlie », le *tramp* ne sera « jamais que solitaire et vagabond » (Michaux, 1998,

³ Per Bäckström souligne néanmoins le retour à l'impuissance, expliquant à propos de Plume « qu'il est l'impuissant éternel, même dans les cas où ses actes mêmes sont la cause directe de cette impuissance » (Bäckström, 2007, p. 164)

pp. 46-47). De même, « Crab a bien essayé de se fondre dans la foule » mais il est « toujours comiquement décalé » (Chevillard, 1993, p. 64). Comme Plume, ce dernier pourrait dès lors être décrit « comme un homme désorienté dans un monde qui lui est étranger » (Bäckström, 2007, p. 154). Ainsi, ces personnages invitent à une réflexion ontologique sur l'homme et sur son rapport au monde. Juste avant d'être recouvert de neige, Marcovaldo est plongé dans une méditation philosophique parodique : « Voilà, c'est ça : sous la neige, on ne peut pas distinguer ce qui est en neige et ce qui en est seulement recouvert. Sauf dans un cas : l'homme, parce que là on sait que moi je suis moi, et pas ce bonhomme de neige. » (Calvino, 2017, pp. 37-38) Présenté comme extrêmement simple, le raisonnement du personnage est tourné en dérision. La suite de la nouvelle met en évidence sa naïveté : s'il croit être différent parce qu'il est un homme, il est bien détrompé ; lui aussi peut disparaître. Le renversement comique est d'autant plus ironique que c'est justement parce qu'il raisonne ainsi qu'il n'entend pas les travailleurs faire tomber sur lui les pelletées de neige qui vont le recouvrir. Ce faisant, Calvino interroge la façon dont on peut ou non être reconnu comme humain. C'est aussi sous l'angle de la « dignité » de l'individu que Charles Chaplin aborde le registre comique dans son article sur le rire de 1919 :

Toute situation comique est basée sur ce fait. Pourquoi ? Parce qu'alors l'homme perd sa dignité. Et c'est encore plus drôle si le personnage dans l'embarras se refuse à admettre qu'il lui arrive quelque chose d'extraordinaire et s'entête à garder sa dignité. C'est pourquoi les films reposent sur l'idée de m'occasionner des embarras pour me fournir l'occasion d'être désespérément sérieux dans ma tentative.

Empêtrés dans leurs corps maladroits, les Naïfs chaplinesques suscitent cette tendresse mêlée de rire, parce qu'ils renvoient spectateur et lecteur à leur propre condition. Enfin, si Charlot est souvent figuré en opposition à la foule et aux figures d'autorité, dans ses longs métrages, il propose également une réflexion sur le fait de vivre ensemble, ménageant la possibilité d'une relation d'entraide.

Comme le souligne leur rapport complexe aux autres, ces personnages sont présentés en « position d'équilibre⁴ ». En effet, dans son corps même Charlot est tout entier fait de paradoxes : si son buste minaude et joue au dandy, son bassin est au contraire ouvert et naïf comme celui d'un enfant. S'il avance, c'est également toujours avec un mouvement horizontal, comme l'indique son fameux lever de jambe au moment où il court. Enfin si ses habits sont ceux d'un vagabond, il porte néanmoins une canne et le port de son chapeau le distingue⁵. Placé au bord d'un précipice, sur des patins à roulette ou sur un fil, Charlot

⁴ « *MOI n'est qu'une position d'équilibre* » (Michaux, 1963, p. 217).

⁵ Analyse proposée par Jos Houben, dans l'émission de Simon Backès « Chaplin - Keaton, le clochard milliardaire et le funambule déchu », France TV, 2015.

risque constamment de tomber. Il en est de même pour Marcovaldo, Plume ou Crab. Le succès populaire de Charlot a mis en évidence sa capacité à susciter projection et identification. Est-ce parce que Chaplin a réussi à créer « une idée humoristique, une abstraction comique » (Chaplin, 1966, p. 120) ou parce que Charlot incarne « un désir subconscient mais universel » (Michaux, 1998, p. 45) ? Cette tension entre abstraction et incarnation, général et singulier, explique peut-être également la polarité fréquente dans la réception de ce personnage : soit le désir de s'appropriier Charlot, de projeter sur lui ses propres aspirations ; soit au contraire une confusion entre l'homme et le personnage. Si Soupault semble suggérer dans son *Charlot* qu'il connaît mieux Charlot que Chaplin lui-même, les surréalistes défendent l'artiste au nom du personnage dans le texte *Hand off Love* lors du procès intenté par son ex-femme (Cohen, 2016). Cette confusion s'explique par la récurrence du personnage dans l'œuvre du réalisateur. Elle se pose autrement pour les œuvres de Michaux et Valéry, dans la mesure où ces derniers jouent avec les frontières de l'autobiographique. Michaux signait « Plume » certaines de ses lettres ainsi qu'un court récit intitulé *Tu vas être père*. Les « Extraits du Log-book » de M. Teste ainsi que ses « Pensées » sont en partie empruntés à celui de Valéry lui-même. Cette confusion entre auteur et personnage ménagée par Michaux et Valéry peut avoir une influence sur leur réception, comme le souligne Borges qui dit de M. Teste : « Ce personnage serait un des mythes de notre siècle si tous, au fond de nous-mêmes, nous ne le tenions pour un simple *doppelgänger* de Valéry » (Borges, 1957, p. 98.). Or cette tension entre singularité et généralité est au cœur du processus d'écriture : comment transmettre, donc recourir nécessairement à une forme de généralisation, ce qui est éminemment singulier et personnel ? De tels personnages semblent dès lors imposer à la narration une forme très courte, presque fragmentaire et ouverte.

2. Au carrefour des genres

« Au carrefour », Michaux répète pas moins de trois fois cette expression dans son article sur Charles Chaplin en précisant : « Là est placé Charlie », au carrefour de plusieurs possibles, de plusieurs formes, de plusieurs genres.

M. Teste et *Plume*, suivi de *Lointain intérieur* sont deux recueils dont la genèse a été longue, faisant l'objet de remaniements et dont le corpus est relativement hétérogène. Le cycle Teste et le cycle Plume apparaissent par conséquent comme des ensembles ouverts, comme si les auteurs étaient hantés par leur personnage, mais également, à l'inverse, comme si leur difficulté à trouver de la matière pour construire ces figures témoignaient du fait que ces dernières leur échappaient en partie. Pour Valéry, l'éclectisme relatif des textes, et notamment l'insertion de fragments de ses propres cahiers, pourrait s'expliquer par son souci de donner une certaine épaisseur à son personnage. De même, on pourrait parler de cycle Qfwfq et de

cycle Crab dans la mesure où ces deux personnages de Calvino et d'Éric Chevillard excèdent le recueil dans lequel ils ont été conçus, semblant se promener dans l'œuvre de leur auteur. Éric Chevillard s'en amuse dans les premières lignes d'*Un fantôme* : « Ce malheureux Crab, car c'est reparti, exactement la même histoire, toujours le même livre » (Chevillard, 1995, p. 9)

Ouvertes, ces œuvres empruntent essentiellement à la forme narrative, mais par leur concision, leur recours à l'image et leur travail de refonte du langage, elles peuvent également être considérées comme poétiques. *Marcovaldo* et *Un certain Plume* se structurent essentiellement autour d'un schéma narratif : un élément perturbateur provoque des péripéties et un dénouement, souvent la déconvenue du héros. Dans sa *Postface*, Calvino situe par ailleurs son recueil dans l'héritage du conte et de la fable auquel il est particulièrement attaché, mais il suggère également l'influence des livres pour enfants, en soulignant l'importance de l'image : « Marcovaldo est le héros de ces fables modernes », qui « restent fidèles à une structure narrative classique : celle des petites histoires à vignettes qu'on trouve dans les journaux pour enfants » (Calvino, 2017, p. 206). De fait, ses nouvelles ont été publiées dans des quotidiens, comme l'*Unità*, mais aussi dans le *Caffè* et le *Corriere dei Piccoli*. Réunir un ensemble de récits plongeant chacun le même personnage dans des situations différentes n'est en effet pas sans rappeler le modèle des livres pour enfants ou des planches de bande dessinée. De même les références récurrentes de Plume à son lit peuvent faire penser à l'univers de *Little Nemo in Slumberland*, publié chaque semaine de 1905 à 1914⁶. Michaux parle également des « contes d'Un certain Plume » dans une lettre à Paulhan⁷ et Raymond Bellour commente ainsi : « Plume concentre en Michaux le pouvoir du conte et du portrait [...]. Le cycle de Plume tient ainsi à jamais lieu du roman dont le mythe et la réalité se sont peu à peu effrités » (Bellour, 1998, p. 1251). Néanmoins le recueil *Plume, suivi de Lointain intérieur* est édité chez Gallimard en poésie. Le recours à une forme concise s'explique comme une imitation du film burlesque caractérisé par l'enchaînement des actions. Michaux recherche ainsi l'énergie liée au rythme, à l'accélération de la pensée qu'il admire chez Chaplin, ce faisant il confère à ses textes la forme de poèmes en prose. Constitué de fragments hétérogènes, *M. Teste* est qualifié par Valéry lui-même de « petit roman » (Valéry, 1926, p. 213), un hapax dans l'œuvre de celui qui s'indignait contre « la marquise sortit à 5 heure ». *La Nébuleuse du Crab* est publié dans la catégorie roman, mais dans un entretien Éric Chevillard précise : « Seule compte la poésie, dans le roman aussi. Les grands romans sont des poèmes » (Chevillard, *Inrockuptibles*, 1993). Le texte est découpé en chapitres, eux-mêmes séparés en sections qui se distinguent par des astérisques et qui peuvent être très courtes. Ce format n'est pas sans rappeler les extraits de *M. Teste* dans les sections

⁶ René Micha interroge ainsi le genre auquel appartient *Un certain Plume* en finissant sur cette interrogation : « et pourquoi pas bandes dessinées ? » (Micha, 1966, p. 146)

⁷ Adressée d'Argentine, presque certainement en octobre 1936 (Michaux, 1998, p. 1261)

« Pour un portrait de M. Teste », « Quelques pensées » et « Extraits du Log-book ». Ils adoptent la forme du « coq-à-l'âne », laquelle consiste à juxtaposer des phrases sans nécessairement de lien logique entre elles, à l'image du rapport qu'entretient Charlot avec le monde selon Michaux : « sa vie est coq-à-l'âne ». Se fait jour une analogie entre le comportement du personnage filmique et la forme langagière de ces œuvres littéraires.

Les longs métrages de Chaplin se caractérisent en effet eux-aussi par leur place au carrefour des genres, entre l'héritage des *slapsticks* et celui du mélodrame sentimental. Au sein même des *slapsticks* il existe une tension entre l'enjeu des gags, qui tend vers une forme de réalisme, en particulier parce qu'il a pour objet le corps, et leur traitement, totalement fantaisiste et stylisé. Ce changement de ton est mis en exergue dans les premières images de *La Ruée vers l'or* qui prend d'abord la forme du documentaire, avec un plan large sur la foule des chercheurs d'or, avant de ménager une rupture, lorsque la silhouette de Charlot apparaît en plan rapproché, mettant en valeur sa démarche caractéristique. La scène est tournée cette fois-ci en studio, ce qui permet d'adopter un ton plus artificiel propre à la comédie. Dans ses films, Chaplin met constamment en scène des enjeux liés au corps – le besoin de nourriture, l'aliénation du travail, etc. –, mais il le fait sous une forme stylisée qui les déréalise : chorégraphiées, les bagarres n'engendrent aucun pathos et le plaisir que prend le spectateur à ce spectacle est lié à la jubilation de voir l'acteur maîtriser parfaitement cette performance (Garric, 2015). À son image, Plume reçoit de nombreux coups et plusieurs des poèmes en prose se fondent sur une grande violence. Mais la manière dont celle-ci est traitée, avec beaucoup de distance, déplace le sujet vers une dimension onirique et fantaisiste. Dès le premier texte, « L'homme paisible », Plume est présenté dans son lit, avec la forme d'un refrain « et il se rendormit », suggérant que l'histoire racontée pourrait également être un rêve, à la manière là encore des planches de *Little Nemo*. De même, Crab est un personnage totalement fantaisiste mais les situations très prosaïques dans lesquelles il est plongé créent un effet de décalage comique. Marcovaldo est représenté dans des situations très similaires à celles du *tramp*, dominé par sa faim et usé par un travail aliénant. Néanmoins, Calvino explique écrire ce recueil « en marge du “néo-réalisme” ». Ainsi, comme chez Chaplin, il n'est jamais fait référence à un lieu précis, à une ville réelle, indécision nécessaire à l'élaboration d'une « fable moderne » (Calvino, 2017, p. 213). En outre, le corps du personnage fait également l'objet d'un traitement particulier : propulsé en l'air dans « Un samedi de soleil, de sable et de sommeil », ou projeté contre un mur du fait de son propre éternuement dans « La ville perdue sous la neige », il n'obéit pas aux lois de la pesanteur. Enfin, Charlot comme Marcovaldo introduisent du jeu dans la mécanique bien huilée du supermarché ou de l'entreprise dont, par leur seule présence, ils interrogent les codes. Il en est ainsi pour les aventures que les deux protagonistes rencontrent dans le

grand magasin. Dans *Les Temps modernes*, Charlot transforme son travail de veilleur de nuit en chorégraphie sur patins à roulette et dans « Marcovaldo au supermarché », Marcovaldo et ses enfants jouent à se faire passer pour des consommateurs en remplissant leur caddie de denrées qu'ils ne pourront pas payer, finissant par en décharger le contenu sur les toits du magasin.

Dans son article « Charlot, poète malgré lui », Nadja Cohen explique :

Charlot offre ainsi une caricature hilarante de l'efficacité érigée en dogme par le taylorisme, dans *Les Temps modernes* (*Modern Times*, 1936). Vivante antithèse de cette doctrine, il la contre sans cesse par le geste inutile, l'arabesque, la dépense gratuite. Comme le poète-danseur que Valéry oppose au prosateur-marcheur, Charlot semble toujours préférer la ligne courbe et les chemins de traverse. » (Cohen, p. 8)

Comme Charlot, Teste, Crab, Plume et Marcovaldo figurent une façon de résister face aux conventions langagières, contre les habitudes de pensée, à l'origine d'images poétiques. M. Teste est ainsi décrit comme celui qui « avait tué la marionnette », celui qui refuse de se soumettre aux normes de politesse et, ce faisant, les interroge. Lorsque Charlot persiste à suivre ces normes dans les situations les plus incongrues, comme ses fréquents signes polis du chapeau au moment de quitter un ennemi, la démarche est opposée mais la finalité est la même : leur absurdité est mise en évidence.

3. Chercher un nouveau regard : une expérience de pensée

La dimension poétique commune à ces œuvres tient à leur volonté de renouveler le regard sur le monde, sur les conventions langagières. Dans sa préface à *M. Teste*, Valéry précise : « Dans cette étrange cervelle, où la philosophie a peu de crédit, où le langage est toujours en accusation, il n'est guère de pensée qui ne s'accompagne du sentiment qu'elle est provisoire » (Valéry, 1946, p. 11). Éric Chevillard confie ainsi à Mathieu Larnaudie que son projet serait de dynamiter la langue de l'intérieur, à travers l'humour et le comique (Chevillard, 2007). Cette méfiance commune à l'égard du langage vise notamment son caractère figé.

L'une des qualités souvent relevée dans l'art de Chaplin est l'efficacité de son geste, non parce qu'il est démonstration de force physique, mais plutôt parce qu'il produit des images riches, énergiques. En effet, ses détournements d'objet, comme le fait de manger des lacets à la manière de spaghettis ou de transformer des petits pains en chaussons de danseuses ont souvent été analysés comme des métaphores. Reprendre un objet pour lui donner une autre fonction que son utilité première est une façon de poétiser le monde, en portant sur lui un nouveau regard, en le défamiliarisant :

Tout le geste de Charlot (tout le jeu de Chaplin) est dans cette force d'évocation ou de proposition par laquelle il nous offre d'abord sa propre existence, toujours changeante, jamais fixée, et par laquelle il éclaire encore les êtres et les choses sous un jour nouveau pour les donner à voir dépayés. (Dreux, 2007, p. 158).

L'étrangisation à laquelle nous fait accéder Charlot nous amène à mettre à distance nos habitudes de pensée ; mais son travail de l'image nous invite également à nous interroger sur la définition même de l'homme, à travers une réflexion sur sa dignité et son rapport au monde (Le Blanc, 2020). Cette « pensée gestuelle » (Dreux, 2007, p. 160) se passe de mots : « Dans *Le Dictateur*, Charlot regarde brûler sa maison ; nous le voyons de dos ; il ne bouge absolument pas ; et il y a dans ce dos tous les éléments tragiques d'une longue tirade. Chaplin atteint le comble du mime qui est l'immobilité⁸ ». C'est pour cette raison que Chaplin a longtemps refusé le parlant : « Les acteurs savent que l'objectif enregistre non des mots mais des pensées. Des pensées et des émotions. Ils ont appris l'alphabet du mouvement, la poésie du geste » (Chaplin, 1966, p. 121). Dans le processus créatif lui-même les mots ne semblent pas toujours nécessaires : au scénario maîtrisé et établi en amont, Chaplin préfère le travail continu et répété de l'improvisation. Le texte ne précède donc pas non plus l'image. Enfin, si Charlot est devenu une telle surface de projections, c'est aussi parce qu'il réussit à ne jamais figer son œuvre à la laisser toujours ouverte. De fait, les images que produit Chaplin donnent à penser parce qu'elles n'imposent pas un seul sens, parce qu'elles sont riches de significations tout en étant fugitives et laissent au spectateur le soin de son interprétation dans la mesure où elles ne s'appesantissent pas.

Dans leurs œuvres littéraires, Valéry, Michaux, Calvino et Éric Chevillard effectuent à leur manière ce travail de mise en question du langage, de défamiliarisation et de suggestion destiné à prévenir tout risque de pétrification et de limitation. Tous refusent l'interprétation figée, notamment en travaillant sur le regard de leur personnage, à travers des programmes différents.

Plume, Crab et Marcovaldo portent souvent sur le monde un regard naïf qui remet en question les habitudes de pensée. Les poèmes en prose de Plume reprennent au pied de la lettre des expressions figées. Ainsi « Plume chez le médecin » illustre de façon littéraire l'expression « mettre un doigt dans l'engrenage », « Plume au plafond », « avoir une araignée au plafond » et « Plume voyage » commence par une série d'expressions toutes faites. Le poète nous invite ainsi à mettre à distance les expressions figées et à porter un nouveau regard sur le langage. De même, Crab entre fréquemment en contradiction avec la pensée commune : il décide par exemple de marcher sur les mains, érigeant cette posture comme une nouvelle convention. Comme nous avons pu le voir, il prend également le contrepied des métaphores

⁸ Jean Louis Barrault, 1948, « Le mime philosophe », Ciné-club, n°4 (Martin, 1966, pp. 155-156)

topiques et préfère considérer les moules comme des petites chaussures vernies ou mieux des « babioles folkloriques manufacturées » (Chevillard, 1993, p. 21). Dès lors, à l'instar de Ponge, Éric Chevillard se propose de mettre en valeur des éléments prosaïques pour construire un nouvel imaginaire autour d'eux. De même, comme Marcovaldo a « un œil peu adapté à la vie en ville » (Calvino, 2017, p. 207), il peut déceler des détails auxquels les citadins ne font plus attention. Il ne s'agit néanmoins pas pour Calvino de dénoncer les conditions de vie urbaines en idéalisant un imaginaire bucolique qui ne serait plus. Par exemple, dans la nouvelle « La Lune et le gnac » de *Marcovaldo*, l'enseigne lumineuse clignotante, réclame pour du cognac, est certes le signe manifeste d'une entrave de la société de consommation à la contemplation des étoiles, mais Calvino nous amène surtout à considérer l'objet et non plus le seul message qu'elle renferme. Ainsi, il isole le « G » de « Gnac » présenté comme un obstacle entre deux amoureux qui se regardent : au creux de la lettre apparaît puis disparaît le visage de la jeune fille. Enfin, l'enseigne lumineuse entraîne des sentiments divers chez les personnages, leur faisant penser aux *dancings* et au rythme de jazz ou à Superman. La narration ne vise donc pas uniquement à dénoncer la publicité, mais à regarder cet objet de réclame sous des angles nouveaux. Calvino insiste sur ce point dans sa postface :

dès que le récit [...] tourne à l'apologue, l'auteur bat en retraite avec son art caractéristique de l'esquive (persuadé que les véritables significations d'une histoire sont celles qu'un lecteur sait trouver en y réfléchissant pour son propre compte), et il s'empresse de dire que tout cela n'était qu'un jeu. » (Calvino, 2017, p. 215)

Il ne s'agit donc pas pour ces auteurs de délivrer une leçon de morale, mais, par le détour comique, de faire bouger les conventions langagières, de créer du jeu. Car, selon Éric Chevillard, « l'humour est la seule véritable force offensive et défensive de l'homme. Il est de même nature que la poésie, il déstabilise un instant la réalité, il la met en doute » (Chevillard, 1993, *Inrockuptibles*). Enfin, ces trois auteurs proposent des images à la fois drôles, poétiques et proprement littéraires, car possibles uniquement dans l'imaginaire. Il en est ainsi de Crab, dont le pied est coincé au niveau de l'horizon :

Douloureux en soi, non, honnêtement, vous ne sentez rien, mais ça vous tient, ça vous empêche, ça vous prive de bien des joies, impossible de bouger lorsque vous avez comme Crab un pied coincé entre le ciel et la terre pour vous être malencontreusement trouvé là-bas au moment où s'opérait leur jonction, l'adhérence étroite de leurs bords sur une ligne circulaire unique : vous resterez toute votre vie à l'horizon. Après quelques tentatives inutiles – risibles ou pathétiques, on ne sait jamais bien –, Crab n'essaye même plus de se dégager. Il vieillira là-bas. (Chevillard, 1993, pp. 46-47)

Chaplin expliquait que la scène de *La Ruée vers l'or* dans laquelle Charlot manifeste sa joie en sautant parmi les plumes des coussins, se suffisait à elle-même et qu'aucun discours n'était nécessaire. De la même manière, Calvino refuse d'« houspiller » les images mythiques par un discours critique trop précis et conceptuel, celles-ci impliquant une signification « qu'on ne peut expliquer en dehors d'elles », dans la mesure où cette signification est équivoque, nuancée, complexe (Calvino, 2001, pp. 14-15). La petite silhouette de Crab, coincée par le pied à l'horizon, en réunissant une dimension à la fois éminemment pragmatique et prosaïque et une perspective poétique et mythique, trouve un équilibre si juste entre dimension comique et suggestion, qu'il pourrait se passer de commentaire.

Il n'est pas anodin que cette description laisse une large place à l'instance de réception, toute la première partie étant adressée à un « vous » : ces vignettes qui se fondent sur un fort pouvoir de suggestion impliquent lecteur et lectrice. « Quel est l'intérêt d'un livre qui n'offre aucune résistance, qui ne provoque pas l'intelligence du lecteur, sa merveilleuse intelligence ? » s'interroge Éric Chevillard (Chevillard, 1993, *Inrockuptibles*). De même, Valéry semble inviter le lecteur à s'identifier à M. Teste : « *Pourquoi M. Teste est-il impossible ? – C'est son âme que cette question. Elle vous change en M. Teste* » (Valéry, 1946, p. 11).

Enfin, Valéry cherche dans son recueil à résoudre un paradoxe : celui d'écrire un roman qui ne serait pas figé dans une vision trop générale du monde sous le regard d'un narrateur omniscient. Vouloir dire tout le réel suppose d'avoir recours au général et revient donc à rater ce qui fait l'essence même du réel. C'est ce que Valéry reproche au roman réaliste. L'œuvre doit en effet selon lui exprimer une intériorité absolument singulière, l'extériorité risquant toujours de s'imposer au texte et de lui imposer un langage abstrait et généralisant (Jarrety, 1991, pp. 212-233). M. Teste répond à cette exigence dans la mesure où il est « l'homme de l'attention » (Valéry, 1946, p. 31), « M. Teste est le témoin. » (Valéry, 1946, p. 109), ce que rappelle l'étymologie de son nom. Le choix d'un narrateur interne pour « La Soirée avec M. Teste » et de plusieurs regards, ou voix, pour essayer de le cerner dans l'ensemble du recueil, comme les deux lettres, ou les extraits de son journal, permet à celui qui a longtemps vilipendé la forme romanesque de maintenir en son sein le singulier et le précis. Ainsi, par l'implication du lecteur et par le choix de voix variées et singulières, à sa manière, Valéry évite la limitation d'un point de vue généralisant qu'il associe au roman traditionnel.

Petite silhouette qui semble saisie au hasard sur un chemin de traverse ou au milieu de la foule, Charlot se distingue néanmoins d'emblée par sa démarche caractéristique et des traits clairement identifiables. Chaplin réussit à situer son personnage au carrefour de l'abstraction comique – avec le langage universel de la pantomime – et d'une singularité qui donne l'illusion à tout un chacun d'une connivence particulière

avec lui. Cette tension existe notamment parce que son parcours obstiné dans un univers apparemment réaliste acquiert non seulement une dimension poétique mais également métaphysique dans la mesure où elle pose des questionnements profondément humains. Dans le langage littéraire qui est le leur, Crab, Marcovaldo, Plume et Teste incarnent également ces « figures de résistance à l'ordre des choses » (Chevillard, 1993, *Inrockuptibles*) qui interrogent constamment les conventions, les normes, refusant le figement et proposant une pensée par image, une pensée de la singularité, de la nuance et de la précision qui puisse se communiquer également au lecteur et à la lectrice.

Bibliographie

Bäckström, P., 2007, *Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux*, Paris, L'Harmattan.

Bergson, H., 1993, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France ; éd. or. 1940.

Blanckeman, B., Samoyault, T., Viart, B., Bayard, P., 2014, *Pour Éric Chevillard*, Paris, Éditions de Minuit.

Borgès, J. L., 1957, *Enquêtes : 1937-1952*, traduction française de Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard ; éd. or. : *Otras inquisiciones*, 1952.

Calvino, I., 2017, *Marcovaldo ou Les Saisons en ville*, traduction française de Martin Rueff, Paris, Gallimard ; éd. or. 1963, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Turin, Einaudi.

Calvino, I., 1965, *Le Cosmicomiche*, Turin, Einaudi.

Calvino, I., 1983, *Palomar*, Turin, Einaudi.

Calvino, I., 2001, « Légèreté », *Leçons américaines, Défis aux labyrinthes, textes et lectures critiques*, t.2, *Leçons américaines ; Les classiques ; Sur les contes ; Lire, écrire, traduire ; Chroniques italiennes*, traduction française de

Yves Hersant, Paris, Seuil ; éd. or. 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti.

Chaplin, C., 1966, « Contre les « talkies », in *Charlie Chaplin*, Paris, Seghers, pp. 120-124 ; éd. or. : *Cinéa*, 15 juillet 1929.

Chevillard, É., 1993, *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Chevillard, É., 1993, *Le monde selon Crab*, entretien avec Richard Robert, in « Les Inrockuptibles », juillet, n° 47.

Chevillard, É., 1995, *Un fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Chevillard, É., 2001, *Nouveaux démêlés de Crab avec la poésie*, in « Poé/tri : 40 voix de la poésie contemporaine », Smith, F., Fauchon, C. (dir.), Paris, Éditions Autrement.

Chevillard, É., 2007, « Des crabes, des anges et des monstres », Entretien avec Mathieu Larnaudie, *Devenirs du roman*, Paris, Éditions Inculte/Naïve.

Chevillard, É., 2008, *Des leurres ou des hommes de paille*, Entretien avec Pascal Riendeau, in « Roman 20-50 », Presses Universitaires du Septentrion, décembre, n° 46, pp. 11-22.

Chevillard, É., 2011, *Si la main droite de l'écrivain était un crabe*, in public.net.

Cohen, N., 2016, *Charlot, poète malgré lui*, in « Interférences littéraires/Littéraire interferences », mai 2016, n° 18, pp. 203-214.

Dreux, E., 2007, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan.

Garric, H., 2015, *Parole muette, récit burlesque Les expressions silencieuses aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier.

Gillain, N., 2019, *Charlot, une source d'inspiration pour Henri Michaux : de la figuration de mouvements à la subversion des genres littéraires*, in « Études françaises », n° 55 (2), pp. 95–113, url : <https://doi.org/10.7202/1061908ar>.

Le Blanc, G., 2020, *L'Insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard Éditions.

Jarrety, M., 1991, *Valéry devant la littérature, Mesure de la limite*, Paris, Hermann.

Martin, M., 1966, *Charlie Chaplin*, Paris, Seghers.

Mathieu, J.-C., 1976, *Légère lecture de Plume*, in Dadoun, R. (dir.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, coll. « Traces », pp. 101-157.

Micha, R., 1966, *Plume et les anges*, in « Cahier de l'Herne : Henri Michaux », Paris, Éditions de l'Herne, (rééd. Le Livre de Poche, pp. 177-202).

Michaux, H., 1963, *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard.

Michaux, H., 1998, « Notre frère Charlie », in *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Pléiade Gallimard, pp. 43-47 ; éd. or. : 1924.

Michaux, H., 1998, *Œuvres complètes*, t.I, Bellour R., Tran Y. (éd.), Paris, Pléiade Gallimard ; éd. or. : 1924.

Rey, A., 2013, *Des pensées et des mots*, Paris, Hermann.

Valéry, P., Lefèvre, F., 1926, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre.

Valéry, P., 1946, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard.

Valéry, P., 2020, *L'homme de goût*, article publié dans « Style en France », n° 1, 17 mai 1945, maintenant in *L'Europe et l'esprit, Écrits politiques 1896-1945*, Cattani, P. (éd.), Paris, Gallimard, pp. 275-277.

Stéphane Hervé

Notes sur la gesticulation

Retour sur *Le Cirque*

ABSTRACT: This article proposes to consider the appearances of Charlot on the circus ring as so many reflexive moments on the powers of gesticulation. Gesticulation is often considered a degraded version of gesture, to which modernity would be condemned. Or, it is a ridiculous version of it that clowns use to mock human pretensions. None of this in *The Circus*. The gesticulation does not testify to a failure, and moreover the movie is not interested in causes or intentions. It highlights what happens through gesticulation, the defeat of the order of the world, and what it allows: surviving the catastrophe.

Keywords: gesticulation, clown, Circus, spectacle

« *Ce qui nous restera de Chaplin, ce n'est pas la bonne âme mais le mauvais ange* »

Heiner Müller

Dans *Le Cirque*, Charlot revient sur scène pour gesticuler devant un public. Conclusion d'une course-poursuite effrénée, comme dans les meilleurs films burlesques de Mack Sennett, et émaillée de deux séquences mémorables (la retraite dans le palais des glaces et la métamorphose en automate brutal qui assène mécaniquement des coups de matraque sur son compagnon de fuite), ce retour est comme une résurgence des ascendances scéniques du personnage, un retour aux origines foraines du cinéma et un film autobiographique pour le cinéaste (voir Vance, 1996, p. 195). Si, le personnage du *tramp* apparaît pour la première fois au cinéma, dans le court-métrage *Kid Auto Races at Venice* (1914), sa composition, soi-disant improvisée par Chaplin à partir du souvenir de passants miséreux du Strand londoniens, doit beaucoup aux protagonistes des scènes du music-hall de l'époque, qui ne manquèrent pas de revendiquer la paternité de ses attributs (la canne, le chapeau, les chaussures trop grandes) et de sa gestuelle (la démarche en canard, les coups de pieds, les sautilllements au moment du changement de direction). Charlot revient donc sur le lieu de sa naissance.

Benjamin a qualifié le film d'œuvre de maturité, de « première œuvre de vieillesse [*Alterswerk*] de l'art du cinéma » (Benjamin, 2013, p. 214), au sens où il se dispenserait de l'action et du suspense pour provoquer le plaisir du spectateur, en misant, à la manière d'une œuvre musicale, sur les variations gestuelles du *tramp*, reprises des films antérieurs. Plus récemment, l'historien du cinéma, Jean Mitry parla du *Cirque* comme d'un film très distancié, dans lequel « l'abstrait se mêle au classicisme », « un jeu sur le spectacle,

le mythe Charlot-clown et le comique absurde » (Mitry, 2003, p. 26). *Le Cirque* est un film réflexif qui fait retour sur quinze ans de pratique cinématographique, qui sonde les caractéristiques et les puissances du personnage et de sa gestualité, de façon quasi spéculative.

Au regard de l'émancipation de Charlot des limites scéniques et de son implantation dans l'espace public (rues malfamés, parcs, hôtels, cabarets), qui permettaient de confronter sa gestualité à la réalité américaine, le retour à la scène pourrait paraître une double régression, à savoir un rétrécissement de la portée sociale du film et un appauvrissement du langage cinématographique. En effet, « le goût immuable » de Chaplin « pour le cube scénique frontal, actif sur 3 côtés (le fond, les deux bords) » (Tesson, 2007, p. 17) a souvent été allégué pour lui refuser le statut de metteur en scène : dans ses films, le point de vue du spectateur reste le même, seuls le décor et les accessoires changent pour amener à un nouveau gag (Magny, 2003, p. 188). L'objectif principal de chaque plan imaginé par le réalisateur-Chaplin est d'exhiber le plus simplement les déplacements et la gestuelle de l'acteur-Chaplin. « Je suis hors de l'ordinaire, je n'ai pas besoin de prises de vue extraordinaires », aurait-il dit (p. 187). Sans doute, le dispositif scénique qui informe le cadrage est-il voué à exalter les qualités du jeu corporel de Chaplin¹. Mais il propose surtout une forme quasi abstraite de la gestualité du vagabond, déliée des intentions et des finalités qui peuvent la générer dans le monde social et l'intégrer dans l'enchaînement des causes et des fins de la fiction. Bien sûr, dans *Le Cirque*, Charlot fuit un policier ou un âne particulièrement mal intentionné dans ses premières intrusions scéniques involontaires et est contraint par le directeur du cirque à un numéro de funambule lors de sa dernière apparition. Mais, l'entrée sur scène suspend surtout l'ordre causal et l'attention du spectateur se concentre sur les effets de la gestualité du personnage, sans se soucier des raisons qui l'ont conduit à se produire devant lui.

Chaplin aurait pu se tourner alors vers le monde du music-hall qu'il a connu très jeune, en tant qu'artiste pantomime. Mais il choisit le cirque. Comme le music-hall, le cirque est un art fondé sur la variété et de la gratuité des gestes, sur l'enchaînement non narratif des numéros spectaculaires, ce qui permet à Chaplin de multiplier les performances physiques les plus diverses, et de les montrer détachées de tout enjeu narratif. D'ailleurs, les deux genres spectaculaires au début du 20^e siècle, n'étaient pas si distincts au début du 20^e siècle et partageaient un même goût pour les numéros d'acrobates et de clowns. Quasiment tous les numéros visibles dans le film auraient pu l'être également sur les scènes où s'exhiba le jeune artiste, à l'exception notoire du numéro final de funambule, déterminante dans le choix de Chaplin. Et surtout le cirque convoque la figure du clown.

¹ Notons que Chaplin choisit le plus souvent, pour filmer les performances circassiennes, un plan d'ensemble fixe, pris depuis le côté des coulisses, alors que le réalisateur aurait pu profiter de la piste circulaire pour varier les perspectives. Il réintroduit ainsi la frontalité du dispositif scénique.

Le Cirque propose, en effet, une réflexion sur le rire et pose la question de savoir si Charlot est un clown. S'inscrit-il dans « l'inglorieuse lignée des bouffons et des paillasses, des misérables mimes du cirque et de la farce, race oubliée », comme il est souvent dit (Kozintsev, 1970, p. 57) ? Selon Corine Pencenat, le clown a pour fonction de ridiculiser l'exploit, de figurer le ratage des numéros, de railler la mobilisation générale et la performance : « En mimant l'échec de la performance, il [le clown] est la soupape qui vient relâcher les tensions que provoque la lutte avec la gravité » (Pencenat, 2012, p. 58). Le clown oppose son rire terrestre au sublime aérien des acrobates. Les maladresses de Charlot mises sur la piste du cirque pourraient jouer ce rôle. Et pourtant, il n'en est rien. Charlot n'est pas un clown, ne sait pas faire le clown, comme le montre la séquence où il s'essaie à jouer les numéros canoniques de l'époque. Il ne peut pas jouer, car il n'a pas conscience de ce qui est vrai ou faux.

Le film distingue le pouvoir comique des clowns et celui de Charlot dès l'entrée en scène de ce dernier : la frénésie hilare qui s'empare des spectateurs à l'apparition de Charlot contraste avec l'engourdissement dans lequel ils végétaient alors que les clowns se démenaient pour les ranimer. Dès que Charlot apparaît sur scène, tout au moins au début du film, les différents plans de coupe montrent un public subitement déchaîné et réjoui. « De quoi rit le public ? » (« *What people laugh at?* »), titre d'un article écrit par Chaplin en 1918, dans lequel il donne des recettes comiques bien convenues, entre autres « le contraste » et « la surprise » (Chaplin, 2003, p. 120), est aussi la question que posent ces plans de coupe, et à laquelle *Le Cirque* répond avec davantage d'audace². Est-ce l'étonnement face à l'intrusion inattendue du vagabond ? la maladresse endémique du personnage et ses incapacités corporelles ? Ces réponses, qui s'apparentent à celles proposées par Chaplin, ne suffisent pas à expliquer le réveil du public car elles étaient déjà valables pour le numéro des clowns. En fait, Charlot gesticule différemment des clowns. Le metteur en scène soviétique Kozintsev³, tout en faisant de Charlot le représentant contemporain d'une tradition comique immémoriale, pointe la singularité de Charlot dans ce mot d'esprit : « il ne s'agit plus de railler mais de détailler » (Kozintsev, 1970, p. 63). Ce que montre les séquences où Charlot apparaît sur la piste, c'est non seulement la démolition du spectacle mais aussi la défection de l'ordre du monde. Et c'est en cela que *Le Cirque*, malgré son caractère « abstrait », nous invite à penser les pouvoirs de la gesticulation.

² *Limelight* (1952) posera une nouvelle fois la question mais se refusera à répondre : le même numéro de Calvero pourra susciter un ennui profond ou une explosion de rires. Le rire y est imprédictible.

³ Kozintsev est un des fondateurs de la FEKS (la fabrique de l'acteur excentrique) qui revendiqua, dès les années 20, Chaplin comme modèle de la production théâtrale et cinématographique soviétique.

1. La gesticulation ou l'art de faire dérailler le monde

Sur la piste, la gestualité de Charlot s'affiche au public sous une forme pure, car dissociée de tout contexte signifiant, avons-nous dit : elle est faite d'agitations frénétiques, de mouvements incontrôlés et inefficaces, de mimiques exagérées ou déplacées, de contorsions et de chutes, qui sont décontextualisées. En cela, le dispositif scénique concentre l'attention du spectateur sur les « innervations infimes » et les « saccades », qui animent depuis 1914 le vagabond (Benjamin, 1991, p. 226), ces mouvements qui « ne répondent plus à aucune logique organique » (Rykner, 2013, p. 42). Bien sûr, ces décharges gestuelles, ces déséquilibres permanents, ces chutes brutales sont les produits d'un art excessivement maîtrisé de la pantomime que Chaplin développa et perfectionna depuis son entrée dans la troupe de Fred Karno. Mais nous préférons parler ici de gesticulation, plutôt de pantomime ou de chorégraphie, l'une désignant les qualités des mouvements du personnage, l'autre celles du comédien Chaplin.

Ce terme de gesticulation est généralement porteur d'une valeur dépréciative : il renvoie à une version déchu du geste caractérisée par un excès ridicule, quantitativement (l'illimitation des mouvements corporels) ou qualitativement (leur emphase), par une inconvenance (le mouvement désaccordé à une situation), une inutilité (une action accomplie bien que condamnée à échouer), ou une insignifiance (la gesticulation ne porte aucune promesse de sens). Autant de caractéristiques auxquelles nous pouvons recourir pour décrire la gestuelle de Charlot : infinie, extravagante, excentrique, inefficace, inintelligible. On a beaucoup glosé sur l'inadaptation de Charlot, son étrangeté au monde, sa non-maîtrise des objets qui prennent le dessus sur lui, sur un Charlot impuissant, incapable de savoir comment interagir avec son environnement. Cela suppose de penser le vagabond à partir du modèle canonique du personnage doué d'intentions, prétendant agir sur le monde. Si Charlot gesticule et n'agit pas, c'est donc en raison d'un manque ou d'une défaillance par rapport à une norme, et c'est pour cela qu'il serait comique. Tel un clown.

La gesticulation est aussi une condition historique. Agamben explique qu'elle est un trait de la modernité. Depuis la fin du 19^e siècle, les sociétés vivent à l'ère de la gesticulation, les individus ont été désappropriés de leurs gestes, ils en ont perdu le contrôle (Agamben, 1995, p.63). Les gestes défaillants, traversés par un manque ou un excès, du vagabond ont donc été examinés en tant que symptômes de cette condition historique. Dans la première version de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Benjamin évoque les « psychoses collectives », provoquées par la mécanisation de la sphère gestuelle, auxquelles répondraient « les films burlesques américains » et en particulier « la figure historique de Chaplin » par « le dynamitage thérapeutique de l'inconscient » (Benjamin, 2000, p. 104) : le burlesque subvertirait l'aliénation gestuelle produite par le développement des machines en en proposant une version

désacralisante et ridicule. La généalogie des gesticulations du cinéma burlesque, retracée par l'historienne Rae Beth Gordon, pointe, quant à elle, l'influence, à travers le relais du café-concert et du music-hall, des « pathologies corporelles liées à l'hystérie et à l'épilepsie : par exemple, les convulsions, les tics, la démarche et les postures hystériques » (Gordon, 2013, p. 18). La gesticulation ne témoigne pas, selon elle, d'une aliénation au système productif et aux processus sociaux, mais d'une aliénation à soi-même, et ferait écho à la mise au jour, par les théories psychiatriques de l'époque, d'un « inconscient corporel », à partir des « automatismes du corps qui recèlent et révèlent des informations que la conscience ignore » (p. 42). Cette gesticulation serait emblématique de la modernité, de son rythme haletant et de la destruction du moi souverain, elle serait une réponse comique à l'angoisse qui naît de la prise de conscience du clivage qui affecte le sujet, comme de celle de la mécanisation des existences : une réponse libératoire à l'obsession d'une aliénation inéluctable. Dans cette perspective, Charlot pourrait être également qualifié de clown, un clown de la modernité. Dans son analyse de l'influence du cirque sur les avant-gardes artistiques du début du 20^e siècle, Claudine Amiard-Chavrel souligne l'intérêt soudain des artistes pour la figure du clown en raison de sa puissance de révélation : les gesticulations et les provocations du clown rendent visibles « le non-dit de la vie, le non-avouable de l'homme et de sa condition sociale » (Amiard-Chavrel, 1983, p. 10). Charlot dévoilerait, donc par sa gestuelle débridée, l'envers, le refoulé de la modernité qui vient troubler le grand récit humaniste de l'imaginaire progressiste, la part cruelle de la domestication technique et morale des existences : le corps aliéné et le corps pathologique.

Mais les gesticulations de Charlot dans *Le Cirque* ne sont ni symptomatiques d'une condition historique, ni révélatrices de l'impensé de celle-ci. Elles ne portent pas davantage de revendication : elles ne prétendent pas dénoncer les inégalités de l'ordre social. Elles n'aspirent pas plus à retrouver l'humain en dévoilant les divers modes d'aliénation. Leurs causes diégétiques importent peu : la fuite devant le policier pourrait évoquer un vague discours politique, mais Charlot fuit également devant un âne. Difficile donc d'y voir un quelconque message. D'ailleurs, dans les autres films, les causes exposées (l'alcool, la concupiscence, la méchanceté, la maladresse endémique) des gesticulations du personnage sont somme toute peu originales, interchangeables, et se révèlent être davantage des concessions au régime représentatif auquel le cinéma naissant fait progressivement allégeance. Et les diverses significations qu'on a pu attribuer à ces gesticulations, la revanche sociale du miséreux (Sadoul), la victoire du rêve contre la triste réalité (les surréalistes), l'insurrection de la nature contre la civilisation (Balázs), l'enfance défiant l'ordre raisonnable des adultes (Eisenstein), le retour à un état d'innocence (Kracauer), ... ne sont pas pertinentes pour les qualifier ici. Les gesticulations du *Cirque* ne témoignent de rien, ne disent rien, ne signifient rien. En revanche, leurs effets comptent. Chaplin avait noté dans l'article cité que « toute situation comique » est basée sur l'être humain, « placé dans une situation ridicule et embarrassante »

(Chaplin, 2003, p. 110). En cela, il est proche de toutes les théories d'obédience psychologique ou philosophique établies à la fin du 19^e siècle, Bergson en tête, selon la cible du rire est toujours l'homme, un homme défaillant ou embarrassé. Le *tramp* est en effet le *funny man* que réclament les spectateurs quand il sort de piste. Et pourtant, les films de Chaplin s'inscrivent également dans une autre tradition du rire, selon laquelle on ne rit pas de la défaillance de l'homme mais de la défaillance du monde, de la fiction du monde. Artaud, ainsi, a pu noter que dans « les Charlots les moins humains », le cinéma donnait à voir « les convulsions et les sursauts d'une réalité qui semble se détruire elle-même » et triomphait « dans l'humour le plus excessif » (Artaud, 1978, p. 20). Et c'est ainsi que l'on peut comprendre la dimension « révolutionnaire » du rire chaplinesque dont parle Benjamin à propos du *Cirque* (Benjamin, 2013, p. 216) : le déraillement du monde.

Kracauer a employé, dans sa critique de *La Ruée vers l'or*, une métaphore frappante : Charlot « est un trou dans lequel tout tombe ; ce qui est normalement lié se brise en morceaux en le heurtant » (Kracauer, 1974, p. 166). Le philosophe allemand nous invite en conclusion à concevoir le paradoxe qu'incarne Charlot : l'absence de conscience, de volonté, l'impuissance du personnage deviennent « de la dynamite », et son comique « subjugué les rieurs et suscite plus que des émotions, car il touche à l'existence de notre monde » (p. 167). L'intuition géniale de Kracauer concerne avant tout la dimension morale du personnage. Charlot est un personnage auquel ont été soustraites les qualités propres à l'humain, et sa passivité, son absence de désir et de volonté, remettent en cause les fondements même du monde humain fondé sur la conscience et l'intentionnalité des gestes, un monde qui éclate en fragments dans sa confrontation à son négatif. Comme *La Ruée vers l'or* appartient déjà à la période de maturité de Chaplin, le monde, écrit Kracauer, finalement se recompose : Charlot substitue à la violence du monde un univers du conte, où toutes les forces élémentaires, même les ours, s'accordent à la passivité du personnage. Mais, nous l'avons dit, les séquences scéniques du *Cirque*, pourtant postérieures, opèrent un retour à un état antérieur, où la décomposition, le déraillement du monde ne peut aboutir, de façon sentimentale et optimiste, à un nouvel accord. Et plus que de morale, il y est question de corps, de physique : le monde se défait sous l'effet de la gesticulation du personnage. C'est ce que nous allons maintenant voir à travers l'analyse des trois entrées scéniques de Charlot.

2. Entrée n°1 : l'expulsion des garants de l'ordre

Après s'être engouffré sous le chapiteau du cirque, le vagabond déboule sur la piste et prend la place sur un tourniquet pivotant à toute vitesse du quatuor de clowns qui s'agitaient en vain. Après sa chute, il expulse de l'appareil rotatif le policier et, continuant à tourner, allongé, sur la machine, il donne un grand

coup de pied au postérieur du directeur du cirque venu s'interposer pour que le spectacle reprenne. Après avoir disparu dans les coulisses, il réapparaît sur la piste au numéro suivant, à l'intérieur d'une cabine d'où aurait dû sortir l'assistante du magicien, qui voit son tour de téléportation totalement foirer : Charlot apparaît ensuite sur le siège où était une nouvelle fois attendue la jeune fille. Les deux artistes magiciens deviennent les spectateurs impuissants des apparitions facétieuses de Charlot, qui repart en courant.

Certains procédés comiques, mis en avant par Chaplin dans son texte, sont ici indéniablement identifiables : la surprise (les apparitions inopinées de Charlot), le contraste (la consultation de la montre sur le tourniquet) et la mise à mal des figures d'autorité (les chutes du policier et du directeur). Mais ils ne suffisent pas à rendre compte de la déflagration produite par cette séquence. Car le rire ne dépend pas seulement des procédés comiques employés mais des effets de l'intrusion de Charlot : le fugitif expulse les occupants autorisés de la piste, la conquiert, et détraque tous les simulacres qui s'y déployaient, tout cela en gesticulant. La gesticulation de Charlot est donc invasive, elle prend possession de l'espace littéralement comme symboliquement : le vagabond éjecte ou relègue physiquement les autres personnages dans les marges du cadre de l'image, ou alors il les dépossède de leur centralité qu'ils détiennent par leur statut. La gesticulation de Charlot inverse la perspective : la marge devient centrale, elle s'empare du champ occupé par les garants de l'ordre du monde.

Ce mouvement intrusif qui défait la distribution consacrée des rôles et les fictions autorisées dans le champ de visibilité⁴, semble avoir, chez Chaplin, des sources théâtrales. De fait, Chaplin s'est fait connaître par le rôle d'aristocrate ivre qu'il tenait dans le sketch *Mumming Birds*, créée en 1904 par Fred Karno : assis dans une loge attenante à la scène, il interrompait, en montant sans cesse sur scène, les numéros un peu ratés d'un spectacle de music-hall. Chaplin reprend l'idée de ce sketch dans *A night in the show*, un court-métrage de 1915, où on le voit monter sur scène, titubant, pour punir les artistes incompetents en leur jetant au visage des tartes à la crème et devenir le clou du spectacle. C'est aussi le cas dans *The Property Man* (1914), dans lequel Charlot joue le rôle d'un accessoiriste irascible. À travers les querelles et bagarres qui l'opposent en coulisses à un collègue et aux artistes mécontents, il perturbe le spectacle jusqu'à déloger les performers de la scène. Si le dispositif scénique innerve tant l'esthétique filmique de Chaplin, c'est pour mettre en valeur, outre les performances pantomimiques de l'acteur, la conquête d'un champ de visibilité. Le cadre délimite l'espace qui sera peu à peu gagné par la gesticulation.

⁴ Elle était déjà à l'œuvre dans le premier court-métrage dans lequel apparaît Charlot, *Kid Auto Races at Venice* (1914). Le personnage du vagabond ne cesse en effet de s'immiscer dans le plan, gênant les prises de vue documentaires de la course d'automobiles pour enfant qu'une équipe de tournage tente d'effectuer, et d'en être expulsé de force. Nous pourrions alors dire que les œuvres postérieures se déploient à partir de cette matrice gestuelle sommaire, tout en inversant le rapport de force : la gesticulation n'est plus évacuée du champ, c'est elle qui expulse tout ce qui entrave son exposition.

Le premier passage scénique de Charlot tend à montrer que la gesticulation occupe progressivement seule l'espace. Et cette domination de l'espace s'effectue à travers deux modalités. La plus évidente est à l'œuvre dans les coups de pieds au derrière donnés au policier et au directeur : l'expulsion physique. C'est elle qui prévaut dans les premiers court-métrages, qui relèvent pleinement du genre du *slapstick*. Il serait fastidieux de faire la liste de tous les expulsions hors du plan provoqués par les coups de Charlot, des innombrables gifles qu'il assène, des chutes qu'il provoque par le maniement de sa badine avec laquelle il accroche les jambes et les épaules de ses rivaux dans l'occupation de l'espace pour les reléguer au second plan. Pensons aux innombrables scènes de bagarre, dans un parc, à la plage, chez le dentiste. Mais, dans ces films, bien que ces altercations soient déclenchées le plus souvent arbitrairement, elles restent tributaires d'une motivation affective, d'une agressivité (la fameuse méchanceté du premier Charlot narcissique). Il reste dans *Le Cirque* quelques vestiges de *slapstick*, mais le film va privilégier la seconde modalité, beaucoup plus singulière et intéressante : paradoxalement, c'est la fuite désordonnée du personnage qui lui permet de prendre possession de l'espace. Sa course et ses esquives entraînent son poursuivant dans un mouvement tourbillonnaire, l'excentrent peu à peu jusqu'au bord de l'image. Par ses interruptions, ses changements brutaux de direction, ses passages au sol ou en l'air, Charlot dérouté le policier. Au choc destructeur des corps, il préfère la fuite, la désertion qui entraîne celui qui cherche l'opposition dans un mouvement insensé et vain, jusqu'à l'épuisement et à la défaite. La fuite est, pourrait-on dire, une arme, si ce dernier terme ne renvoyait pas à une intentionnalité. C'est en se soustrayant à la confrontation que la gesticulation annihile les obstacles qu'elle rencontre. La gesticulation ayant pris possession de l'espace, c'est alors la fiction qui se trouve menacée, comme le montre la deuxième apparition scénique.

3. Entrée n°2 : la défaite de la fiction

Le lendemain, s'il n'a pas réussi son essai en tant que clown, Charlot a été engagé comme accessoiriste pour pallier la démission des anciens employés, furieux de ne pas être payés. D'emblée, il doit apporter sur scène une pile d'assiettes, bien sûr trop grande, pour le numéro de magie à venir. Poursuivi par un âne subitement agressif, il détale sur la piste et fait tomber les assiettes qui se brisent. Sa course s'achève dans le public, lorsque trébuchant sur la barrière, il s'affale sur les spectatrices du premier rang qui le repoussent sur la piste, où il tombe dans un tonneau. Puis il retourne en coulisse pour prendre une table truquée. Malgré les avertissements du magicien, il appuie par inadvertance sur le bouton qui libère des chapeaux posés sur la table une multitude d'animaux (colombes et porcelets) qui déambulent sur la piste. Le vagabond tente en vain de les attraper, de les remettre dans les chapeaux, avant d'être de nouveau attaqué par l'âne. Tentant de se réfugier derrière la table, il la renverse, libérant un troupeau d'oies et

dévoilant la présence d'un machiniste, nécessaire au bon déroulement des trucs de magie. La séquence s'achève sur le chaos animalier qui règne sur scène et les invectives du régisseur.

Le comique de cette séquence repose sur la maladresse du personnage, incapable de mener à bien les tâches les plus simples, et sur l'embarras du personnage qui continue à saluer discrètement tout en essayant de réparer le désordre qu'il a causé. Deux autres procédés très classiques. Mais le rire des spectateurs n'est pas seulement causé par les faillites de l'être humain. Ils se réjouissent également de la faillite des simulacres et des fictions spectaculaires. Il n'est pas anodin que, dans ses deux premières apparitions sur la piste, Charlot s'attaque, toujours sans le vouloir, au magicien. Le numéro de magie incarne l'idée même de fiction : à l'aide de trucs, il fait croire à des liens de causalité, impossibles, entre des actions et des objets. L'enjeu du numéro de magie est donc de défier l'incrédulité du spectateur, en offrant une apparence d'existence matérielle à ces liens tout en dissimulant le truc qui la permet. Bien sûr, le spectateur n'est jamais dupe, il sait que le lien est fabriqué, mais jouit paradoxalement de son incapacité à comprendre le processus de fabrication. Or, dans ces deux séquences, Charlot est comme une instance de distanciation. Il révèle le truc (le conduit caché qui relie le siège de la cabine dans la première, le machiniste sous la table dans la seconde), il défait l'illusion de la fiction en révélant la réalité du travail. Mais cela ne suffirait sans doute pas à susciter le rire. Ce dont rit le public, c'est de l'échec de la fiction magique et la destruction de sa mise en scène, en bref de la défection des liens qui forment le monde.

Il est possible de déceler, également dans ce cas, une influence des premières expériences artistiques de Chaplin. Dans sa biographie, Sadoul notait en effet que l'échec était le « principal ressort comique » des spectacles de Karno et donnait les exemples suivants : « Le pianiste obstiné sentait le piano se disloquer sous ses doigts. La cantatrice obèse se préparait cérémonieusement à un grand air d'opéra sans qu'un son pût jamais sortir de son gosier » (Sadoul, 1991, p.22). Quant aux comédies Keystone, dans lesquelles Chaplin fait ses débuts cinématographiques, elles dénotaient un « goût de la destruction systématique, de la négation burlesque et forcenée » (p. 36), propre au genre du *slapstick*. Mais l'échec, chez Karno résultait de l'incompétence des personnages, et la destruction était pleinement voulue chez Sennett. En d'autres termes, ils naissaient encore du sujet, défailant ou subversif, qui tend vers un but. Or, dans la séquence du *Cirque*, s'il y a bien échec et destruction de la mise en scène magique, ils ne résultent ni d'une insuffisance ni d'un désir, mais simplement de la gesticulation sans finalité de Charlot. Et le personnage ne révèle pas un quelconque réel dissimulé par le voile chimérique de la fiction, mais délivre les éléments des relations que la fiction établissait : les colombes, les porcelets, les oies divaguent et Charlot erre parmi eux. Le personnage rend illisible le monde, sa gesticulation est un principe de déliaison, qui crée le désordre au sein du cadre scénique. Charlot est matérialiste.

André Bazin, dans son étude importante de la symbolique de Charlot datant de 1948, regrettait « la mécanisation » du personnage, qui le fait agir « comme une force d'inertie qui continue sur une lancée initiale » (Bazin, 2000 p. 22), et l'entraîne hors de la fiction et de la sphère humaine. Selon Bazin, les premiers films de Charlot développent un jeu inhumain de forces mécaniques. Il faudrait sans doute nuancer cette idée de mécanisation de l'action filmique (qu'est-ce qu'une mécanique sans loi ?) et son supposé mouvement continu. Mais l'affirmation de Bazin, si on en retranche le jugement négatif, a le mérite de mettre en lumière les mouvements exclusivement physiques du personnage, irréductibles à la fiction, qui ramènent l'ensemble des existants à leur état de corps détaché. En prolongeant la métaphore utilisée par Bazin, nous pourrions dire que le corps dérégulé de Charlot provoque une fission de la réalité qui se disloque en fragments épars. Et en tant que corps incontrôlable (encore une fois, il ne suit aucune loi), ses gesticulations détruisent la mise en scène de cette fiction, défoncent les décors et défont le spectacle⁵.

4. Problème : le spectacle du déraillement du monde

Mais cantonnée à la piste du cirque, la démolition du spectacle n'est-elle pas elle-même un spectacle ? Un spectacle d'ailleurs dont le directeur du cirque a vite compris les promesses financières⁶. Il exploite la crédulité du personnage pour lui faire réitérer chaque soir sa performance, sans que celui-ci n'ait conscience de la mise en scène qui la déclenche. Le spectateur ne verra pas les prestations scéniques de Charlot des jours suivants (on apprend d'ailleurs que son succès s'émousse), mais, grâce à un plan furtif sur les coulisses avant l'entrée en scène du personnage, il comprendra que, chaque soir, des machinistes conduisent l'âne à proximité de l'accessoiriste vedette pour lancer le numéro. Celui-ci ne peut être mis en scène puisqu'il dépend de la non-intentionnalité de son performer (il ne peut feindre la gesticulation), mais le système spectaculaire a su trouver les moyens de le répéter tout de même. Dans sa répétition spectaculaire, le pouvoir destituant de la gesticulation est entamé.

⁵ Déjà dans *The Property Man* ou *A Night in the show*, l'accessoiriste et le double plébéien du dandy alcoolique, incarné lui aussi par Chaplin, mettent fin au spectacle en arrosant la scène comme la salle à l'aide d'un tuyau à incendie. La démolition du spectacle a lieu aussi dans le monde du cinéma : dans *A film Johnie* (1914) et *His new Job* (1915), les gesticulations du marginal, employé comme accessoiriste, finissent par démonter toute la mise en scène et les décors des films qui sont en train d'être tournés.

⁶ Il serait possible de d'adopter une position adornienne pour mettre en cause les affirmations des pages précédentes. Adorno n'a jamais véritablement apprécié le cinéma comique américain, qui, bien que réactualisant des formes populaires anciennes, appartient aux industries culturelles. L'appareil spectaculaire (ici incarné par le directeur du cirque) récupère à ses propres fins la critique qui lui est adressée. Pour un exposé des positions d'Adorno et de sa discussion avec Benjamin au sujet du *splastick*, voir Guido, 2019.

De plus, il ne faut oublier que la part classique du film (pour reprendre l'analyse de Mitry), sa trame narrative. Charlot n'est pas seulement un corps gesticulant la piste, il devient un personnage doué d'intentions et de sentiments en s'intégrant dans la troupe, qui prétend rivaliser avec le funambule Rex pour conquérir le cœur de la jeune écuyère, fille maltraitée du directeur du cirque. Renonçant finalement à cet amour illusoire, il aide à la résolution de l'intrigue amoureuse en convaincant le couple de jeunes premiers de se marier et de mettre le père récalcitrant devant le fait accompli. S'il en déplorait l'indigence et la simplicité grossière, Kracauer, dans la critique qu'il rédigea à la sortie du film en Allemagne, pointait l'importance de cette trame narrative dans le processus de recomposition sentimentale du personnage.

Il est vrai qu'à travers elle, le film procède à « l'ordonnancement humaniste » du gag burlesque, en lui attribuant des intentions et une valeur de signe déchiffrable en fonction de causes psychologiques ou de finalités pratiques (Amiel, 1998, p. 31 et 34). Hors de la piste, le comique tient à la maladresse du Charlot découvrant l'amour et à ses échecs de séduction. Deux types de gesticulation se succèdent donc : la gesticulation scénique qui fait dérailler le monde cède progressivement la place à une gesticulation moins excessive qui dénote l'inaptitude du personnage et son innocence dans le jeu des sentiments. Le film délaisse d'ailleurs la piste du cirque assez rapidement au profit du monde des coulisses. *Le Cirque* serait donc davantage une œuvre de transition qu'une œuvre de maturité, affirme le critique Noël Simsolo. Son intrigue même dessinerait une trajectoire allant d'un burlesque irréfléchi à un humanisme plus ambitieux (Simsolo, 2003, p. 228), comme si le film était l'occasion pour Chaplin de donner congé au comique déréglé des débuts du personnage. La dernière séquence qui le voit assis, seul, au sein du cercle fantôme de la piste du cirque parti pour un autre lieu, d'une certaine manière en atteste.

Dans la trame mélodramatique, les gesticulations et le déraillement du monde qui s'ensuit sont donc réduits à une performance et sont intégrés dans l'économie du monde du spectacle. Il y a sans doute, chez Chaplin, « une volonté de rendre réaliste Charlot » (ibid.), en en faisant un représentant éminent des artistes scéniques qui divertissent les foules. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les spectatrices le renvoient sur scène lorsqu'il franchit la séparation entre la piste et le public. La place de Charlot est sur scène, semble dire ce geste. Si la gesticulation défait le monde, limitée à la scène, elle n'est qu'un spectacle bien inoffensif. Mais le film ne s'arrête pas là, Charlot revient sur scène, mais cette fois, c'est pour sortir du spectacle.

5. Entrée n°3 : survivre dans le monde défait

Le vagabond est contraint par le directeur du cirque de remplacer Rex le funambule, mystérieusement absent au moment de son numéro. Avec l'aide d'un machiniste, il trouve un subterfuge pour pouvoir

réaliser ce numéro sans risque : une corde l'assurera. Le numéro débute : pour atteindre la plateforme en hauteur, il monte à la corde de façon tout à fait irréaliste, le corps à l'horizontal, défiant toutes les lois de la gravité. Le machiniste tirant en effet de tout son poids sur la corde d'assurage, le vagabond est entraîné dans un éclair vers les hauteurs. Il en ira de même sur le fil sur lequel il enchaîne des postures invraisemblables, hors de toute physique, grâce à la traction opérée par son complice. Seulement le harnais lâche et il se retrouve sans aucun secours. Et pour pimenter la situation, trois singes, libérés de leur cage, viennent s'en prendre à lui. Le vagabond se déhanche de tous les côtés pour se maintenir sur le fil, malgré les assauts répétés des singes. Parvenant à basculer sous la corde pour se tenir avec les mains et les pieds, il gagne l'autre extrémité du fil où l'attend un vélo qui le fera regagner le sol.

Cette séquence se divise en deux parties. La première est telle une féerie, dans le genre du rêve angélique du *Kid*, dans laquelle Charlot vole et défie la mort. Ses déplacements sont magiques, excèdent de très loin la performance spectaculaire du funambule Rex, jusqu'à devenir grotesques. La seconde suspend l'illusion et ramène le personnage à la réalité physique : Charlot gesticule toujours, mais sans emphase parodique, seulement pour se maintenir en vie. La fiction magique est une nouvelle fois défaite et ne subsiste qu'un corps qui se débat pour résister à la catastrophe annoncée.

C'est l'intuition du pouvoir comique de cette deuxième partie qui aurait motivé Chaplin à faire le film, et à choisir le décor du cirque. Il aurait, en effet, dit à son complice Henry Bergman : « Henry, j'ai une idée, j'aimerais faire un gag qui me place dans une position que je ne peux pas éviter pour une raison ou pour une autre. Je suis sur un haut lieu gêné par quelque chose, des singes ou des choses qui viennent à moi et dont je ne peux pas me défaire » (cité in Vance, 1996, p. 187). Suivant cette déclaration du cinéaste, c'est donc encore l'embarras qui est censé déclencher le rire. Et effectivement l'utilisation inhabituellement systématique du gros plan concentre l'attention des spectateurs du film sur les mimiques cocasses du vagabond et sur les facéties des singes, qui le déshabillent, le cognent avec un trapèze, grimpent sur son visage, mettent leur queue dans sa bouche, afin de provoquer le rire. Mais, les gros plans n'occulent pas totalement la gravité de la situation. Le cinéaste en effet intercale également des plans d'ensemble qui rendent compte du point de vue du public du cirque : celui-ci ne voit qu'un corps vaciller sur un fil tendu à plusieurs mètres du sol. Et les plans de coupe qui montraient les convulsions euphoriques des spectateurs des gradins donnent à voir maintenant un affolement général. La séquence distingue donc les deux regards qui jusqu'alors coïncidaient peu ou prou. Et cette distinction permet de mêler deux types de réaction : le rire et l'effroi. Il ne s'agit pas pour nous d'affirmer que l'art de Chaplin mêle comique et tragique : les gesticulations, n'étant le signe d'aucune défaillance ou impuissance, ne sont en rien tragiques. Cependant, la scène sur le fil témoigne de leur enjeu existentiel : après avoir défait le monde des fictions, elles permettent de vivre dans ce monde justement défait.

Dans la nouvelle de Kafka, *Communication à une académie*, le singe narrateur se raille des illusions de liberté dont se bercent les hommes, en contemplant les acrobaties des trapézistes qui donnerait une image de « la parfaite autonomie du mouvement » (Kafka, 1990, p. 160). Nous pourrions presque envisager la séquence du *Cirque* comme une vengeance des singes qui ramènent les hommes à leur nature gesticulatoire. La liberté et l'autonomie ne sont encore que des fictions qu'il faut déconstruire pour laisser apparaître la seule issue : gesticuler pour survivre à la catastrophe. Et puisqu'elles révèlent finalement le soubassement de tout mouvement humain, les gesticulations de Charlot ne peuvent plus faire spectacle. Le personnage quitte la piste et le chapiteau pour finir son numéro ailleurs, seul.

Bibliographie

Agamben, G., 1995, *Notes sur le geste*, in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot, pp. 59-71.

Amiard-Chevrel, C. (dir.), 1983, *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Théâtre années vingt ».

Amiel, V., 1998, *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France.

Artaud, A., 1978, *La Coquille et le clergyman* [1927], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, pp. 18-25.

Bazin, A., 2000, *Charlie Chaplin*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma.

Benjamin, W., 1991, *Écrits français*, Paris, Gallimard.

Benjamin, W., 2000, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1^{ère} version, 1935], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio », pp. 67-113.

Benjamin, W., 2013, *Retour sur Chaplin* [1929], in Banda, D., Moure, J., *Charlot : histoire d'un mythe*, Paris, Champs-Flammarion, pp. 214-216.

Chaplin, C., 2003, *De quoi rit le public ?* [1918], in Magny, J, *Chaplin aujourd'hui*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, « Petite Bibliothèque », pp. 109-119.

Gordon, R. B., 2013, *De Charcot à Charlot : Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, PUR.

Guido, L., 2019, *Adorno à Malibu : les enjeux critiques du slapstick, entre modernité technologique et résurgence « grotesque »*, « 1895 », n° 89, pp. 8-31.

Kozintsev G., 1970, *Charlot et l'excentrisme* [1945], « Premier Plan », n°54, « La FEKS », pp. 56-65.

Kafka, F., 1990, *Un artiste de la faim et autres récits*, tr. fr. C. David, Paris, Gallimard, « Folio ».

Kracauer, S., 1974, *Kino*, Frankfurt, Suhrkamp.

Magny, J., 2003, *L'Espace chaplinesque*, in Magny, J, *Chaplin aujourd'hui*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, « Petite Bibliothèque », pp. 179-193.

Mitry, J., 2003, *De Charlot à Chaplin*, in Magny, J, *Chaplin aujourd'hui*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, « Petite Bibliothèque », pp. 21-28.

Pencenat, C., 2012, *Le Cirque du monde : une allégorie de la modernité*, Belval, Circé

Rykner, A., 2013, *Pantomime, pré-cinéma et cinéma : transferts, pulsions, modèles*, in Chabrol, M., Karsenti, T., *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, PUR, pp. 37-56.

Sadoul, G., 1991, *Vie de Charlot*, Paris, Ramsay.

Simsolo, N., *Le Cirque*, in Magny, J, *Chaplin aujourd'hui*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, « Petite Bibliothèque », pp. 226-229

Tesson, C., 2007, *Théâtre et cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, « Les petits cahiers ».

Vance, J., 1996, *"The Circus": A Chaplin Masterpiece*, « Film History », vol, 8, n°2, pp. 186-203