

LA MARGINALITÉ DE CHARLOT

Quelle place pour le *tramp*¹ dans la sphère économique ?

Une marginalité précoce

Pour comprendre la marginalité de Charlot dans l'œuvre cinématographique de Chaplin, sachons qu'elle fut précoce dans la vie même du cinéaste, né dans les quartiers mal famés de Londres le 16 avril 1889. Pauvreté et dénuement étaient son lot quotidien, errant très jeune dans les rues, tarauté par la faim, vivant sous les combles et parcourant les chantiers pour survivre. Très tôt abandonné par son père, envoyé à l'orphelinat en raison des troubles mentaux de sa mère, à dix ans déjà Chaplin avait subi durement les vicissitudes de la misère.

Il entama alors une carrière d'artiste de music-hall au Théâtre Royal à Manchester. Pendant des années, entrecoupées de périodes sombres où il vit d'expédients, il travaille les arts de la scène pour connaître en 1906 un franc succès avec le sketch *Repairs* où naît la future figure des courts-

métrages du cinéma muet : celle de l'ouvrier gauche et inapte au travail accumulant les bévues. Créant sa propre pantomime, il révèle un esprit frondeur et décalé qui échappe aux normes et aux valeurs de son temps. La marginalité du futur Charlot, *the tramp*, s'enracine originellement, dans la misère sociale de ce *kid* jeté à la rue et dans la pratique du comique sur les scènes anglaises.

La création de la figure du marginal dans le cinéma burlesque américain

Arrivé aux États-Unis, il signe un contrat avec Mack Sennett, réalisateur de comédies burlesques, impose son personnage de *tramp*. Le 7 février 1914, dès son deuxième film, *Kid's Auto Race at Venice*, Charlot apparaît dans cette défroque étrange qui, sous des allures bourgeoises, affiche la fripe du pauvre hère. Or, dans ce court-métrage de 9 minutes 30, ce petit

homme fagoté et insolent finit par être rejeté hors-champ. Cette exclusion symbolique hors du cadre en inscrit déjà une plus profonde, celle d'un marginal dont la bourgeoisie américaine n'a que faire. Vagabond, paria, Charlot devient cette figure emblématique du prolétariat démuné et exploité en butte à la classe dirigeante.

Comme dans le Londres de son enfance, à Lambeth Road où « toute sa vie tient à l'étroit dans ce paysage de brique et de fer » (P. Gilson), le *tramp* évolue dans un monde strictement urbain, errant souvent dans l'espace sordide et délabré des classes miséreuses – quartiers pauvres, trottoirs, terrains vagues, dédale des rues, mansardes ou cabanes, voire asile de nuit des bas-fonds. Ce solitaire y lutte farouchement pour préserver sa liberté et son identité. Charlot n'habite nulle part et s'il s'installe, c'est provisoirement. L'image du labyrinthe de rues ou celle de la route où il fuit symbolisent son refus de sédentarisation dans la société marchande et policée.

1. *Tramp* : mot anglais désignant un chemineau, un vagabond, un clochard. Charlot en est l'incarnation. Certains courts métrages de Chaplin portent ce titre.

Charlot et le monde du travail : Un éternel intermittent du travail

S'intéressant à l'insertion du tramp en milieu urbain, Chaplin, dans les films de *Keystone*, *Essanay*, *Mutual* et *First National*, lui fait exercer de petits métiers, expédients pour pallier une situation difficile, plutôt que véritables professions. En voici la liste significative :

Making A Living	Journaliste par hasard
Caught In A Cabaret	Garçon de café ou d'hôtel
The Rink, Sunnyside, The Bank	Homme de ménage
Between Showers	Marchand ambulant
Work ;	Apprenti : – peintre ;
The Kid ;	– vitrier ;
Pay Day ;	– maçon ;
Dough And Dynamite.	– boulanger.
The Fatal Mallet	Paveur
The Floorwalker	Employé : – de boutique ;
The Pawnshop	– de magasin ;
	– de banque.
Laughing Gas	Assistant-dentiste
City Lights	Éboueur
The New Janitor	Concierge
His New Profession	Garde-malade
His Musical Career	Déménageur
The Fireman	Pompier
Easy Street ; Police	Policier
Shanghaied	Marin
Shoulder Arms	Soldat
The Knock Out ; The Champion	Boxeur
The Gold Rush	Chercheur d'or
The Pilgrim	Pasteur
Behind The Screen	Machiniste
A film Johnie ;	Artiste : – musicien ;
The Property Man ; The Circus ;	– clown ;
The Face On ; The Bar-Room Floor ;	– comédien ;
The Masquerader ; His New Job ;	– peintre.
The vagabond ; Behind The Creen.	
The Aventurer	Bandit



Dans les emplois établissant l'ordre social, Charlot occupe, à la marge, les fonctions les plus subalternes. Ne remplissant jamais son rôle correctement, il déploie une inefficacité exemplaire et s'ingénie à semer le désordre. Quant aux petits métiers manuels, valorisant son sens de la débrouillardise, ils sont le lot de milieux miséreux vivant d'expédients.

Or, comment un itinéraire de vagabond peut-il se construire dans un tissu

urbain qui le marginalise ? S'il accepte un petit boulot pour survivre, il instaure un type de rapport particulier au travail, subi plutôt que choisi. Il aborde celui-ci en dilettante, en métamorphose les aspects rébarbatifs, en créant une atmosphère ludique pour conjurer le mauvais sort. Développant un climat burlesque par la pantomime, Charlot subvertit par les gags les contraintes du travail, tourne en dérision les obligations et privilégie le *farniente*. Charlot refuse ainsi une insertion sociale qui passe par l'aliénation de sa personnalité, par le travail qui dépossède l'homme de sa créativité. Impossible alors de l'assimiler au prolétaire soumis et inséré. Ce rejet viscéral offre à Chaplin le champ d'investigation neuf du burlesque. Charlot considère la vie comme un désir et non comme l'accomplissement de soi dans le tissu économique et social, ce qui induit chez lui des conduites loufoques qui renforcent son choix de la marginalité hors de la sphère laborieuse.

L'art de substituer le ludique au productif

Systématiquement il dévoie ses outils pour échapper à l'ennui et à la loi du rendement. Métamorphosant les objets *opposants* en objets *adjuvants*, il les dépouille de leurs fonctions utilitaristes au profit de leurs potentiels poétiques. Ils servent alors ses désirs et ses lubies au lieu de fabriquer, de produire et de mener à bien le travail commandé. Il met à mal les horloges, les montres ou les réveils parce qu'ils inscrivent le temps compté, impliquent la régulation de la vie et signifient l'inéluctable avancée vers la mort avec cette idée insupportable pour le *tramp* : « Time is money ».

Maints courts-métrages donnent aux objets cette fonction d'aide magique. Ainsi, *Work* (21 juin 1915) dans lequel Charlot apprenti se révolte astucieusement en se jouant de tous les outils mis à sa disposition pour travailler. La balayette, qui doit lisser le papier peint, sert à caresser amoureuxment le visage de la bonne, à épousseter malicieu-



sement le veston du patron, se transforme en une arme redoutable contre des prétendants en leur badigeonnant la face, version nouvelle de la tarte à la crème. Avec ceux du maçon : truelle, lime, palette, il se fait consciencieusement la manucure. Charlot refuse de travailler et chaque geste ébauche un nouveau divertissement. Le ludique se substitue toujours au productif.

Le refus de l'aliénation

Du muet au parlant, de 1914 à 1967, Charlot ou ses substituts s'évertuent à échapper au « formatage » de la sphère économique. Pierre Leprohon in *Charles Chaplin*, l'explique fort bien. « Jeté dans le siècle de la foule, du collectif et du standard, Charlot va mettre tout en œuvre pour demeurer soi, c'est-à-dire mener une lutte tour à tour ouverte, sournoise, habile, pour ne pas se laisser absorber par le flot, pour ne pas disparaître. Ainsi ses mésaventures, ses déboires, ne sont que les conséquences de sa perpétuelle *insoumission* ». Charlot déteste les patrons (cf. films de 1914 à 1918). Traité comme une bête de somme, contraint aux tâches les plus serviles, il est souvent battu et fustigé. À cet égard le film *Work* est emblématique, annonciateur de *Modern Times*. Plein cadre : Charlot attaché à une charrette de peintre, tirant comme un âne et fouetté par le maître confortablement ins-

tallé. C'est l'image symbolique du vagabond exploité. Comment ne pas penser au couple Lucky/Pozzo de *En attendant Godot* de Beckett. En cela aussi les réalisations de Chaplin sont des sources documentaires sur la société de son temps.

Les autres se soumettent, lui s'échappe par la fantaisie ou les bévues : gestes vains à la place de gestes productifs, résistance passive aux horaires du travail. Il est toujours à contretemps. Chaplin établit ainsi un déséquilibre pertinent entre les nombreuses scènes consacrées à l'insouciance, à la fantaisie débridée, et les rares prises centrées sur l'activité laborieuse ridiculisée par les gags. Or, les patrons, dans la logique de rentabilité, ne peuvent accepter son inefficacité, son incompetence, son mépris des règles et des ordres donnés.

Quand leur pouvoir s'exerce efficacement (*The Floorwalker*, *The Pawnshop*, *Behind The Screen*, *Sunnyside*, *Pay Day*) et impitoyablement (*Modern Times*), Charlot subit, à l'image du prolétariat, une aliénation dangereuse dont il se délivre : en faisant le pitre, il se moque des codes du monde industriel et bafoue les contingences et les règles sociales ; en reprenant la route, tel un *hobo* (ces êtres libres, hommes et femmes qui sillonnent l'Amérique par chemin de fer), il choisit les aléas de l'errance préférables à la servitude du labeur.

Chaplin fait assumer à Charlot ce rôle de défenseur des opprimés. Lui, le gringalet, le marginal, est ce génial perturbateur qui sauve les faibles de leur aliénation en déjouant la stratégie des forts. Il oppose farouchement la poésie de l'être à l'efficacité et à la productivité des pragmatiques, au prosaïsme des affaires. En luttant contre les puissants, il développe une éthique de la liberté individuelle fondée sur la créativité originale qui échappe à tout système de production.

Son refus affiché du travail et son obstination à ne pas participer aux échanges révèlent le goût et la revendication de l'errance et de la précarité. *Le tramp*, saisi dans une dynamique de déplacement, s'essaye à toutes les trajectoires possibles sans en mener à bout aucune. Sans famille, sans attaches, il est ce solitaire perpétuellement en quête d'aventure, incarnant davantage la figure du *hobo* désengagé et maître de lui-même que celle du prolétaire révolutionnaire qui endure la chape de plomb de l'ordre économique et social. Son champ d'investigation est ouvert et désintéressé. Dans une Amérique qui se veut dynamique et entreprenante il choisit délibérément la liberté de *otium* contre les lois astreignantes du *negotium*.



Les classes sociales visitées

La figure du double (Charlot tantôt puissant, tantôt misérable) autorise cette circulation du personnage entre les classes. Charlot protéiforme s'éprouve dans les différentes postures sociales. Prenant la place d'un autre, il va et vient à travers la classe des nantis et celle des déshérités. Charlot, le misérable, au hasard des circonstances, est projeté dans les sphères des puissants, apportant une fraîcheur et une créativité spontanée dans un monde guindé, voire cynique. Riche malgré lui et noceur par hasard, il perturbe par ses gags désopilants une soirée mondaine, transforme une garden-party en pugilat, singe les comportements de la *high society*. Au travail, devenu chef, il s'amuse au lieu de travailler ! Chaplin, en faisant endosser à son personnage le rôle et le statut du bourgeois enrichi (on ignore souvent d'ailleurs les sources de la richesse), révèle au fond les stéréotypes des possédants. Or, la force de Charlot est de les faire implorer parce qu'il en fêle les images ou les fracture par le rire. Le travestissement en riche lui permet toutes les audaces, particulièrement celle de parodier leurs codes et leurs valeurs. En dévoilant leur comédie sociale il les relègue au rang de fantoches.

Chaplin, critique, souligne que, dans une société de classes, M^r Hyde guette en chacun de nous D^r Jekyll et Charlot cynique, nimbé de réussite provisoire pourrait bien être à l'affût du Charlot tendre et compatissant. Par cette plasticité du personnage le réalisateur pose de façon aiguë l'ambiguïté fondamentale de l'homme pris dans le jeu social. Charlot assouvit ses fantasmes de pouvoir mais redevient aussitôt le misérable que l'on plaint et que le réalisateur sauve. Chaplin sans doute explicite ses hantises en se dupliquant dans son personnage. Dans son *Autobiographie*, il avoue, avec une certaine gêne, avoir fait fortune grâce aux luttes de Charlot, le déclassé, contre les puissants de tout poil.

Le rejet du négoce

Chaplin s'interroge aussi sur l'humanisation des rapports sociaux. Le vagabond provisoirement détenteur du pouvoir l'utilise pour se distraire ou pour soulager ses semblables de la misère morale ou matérielle. Dans *City Lights* (6 février 1931), deux comportements antithétiques se dessinent. Le millionnaire, lorsqu'il est lucide, retrouve sa morgue et le sens aigu de la propriété (il ne prête plus sa voiture). Sa fortune lui permet d'exercer sa volonté de puissance et d'asservir autrui. En revanche, Charlot utilise la voiture pour raccompagner la fleuriste et l'argent pour la soulager et la guérir. Il ne thésaurise pas : le *negotium* ne l'intéresse pas (jamais de placement en bourse, jamais d'investissement dans des affaires). Attiré ni par le profit ni par la plus-value, il dépense généreusement pour autrui. Accusé par le riche de vol, il subit même durement la prison. La fin du film est à cet égard éloquente. Élargi, Charlot est plus loquace que jamais sous la risée des gamins de la rue. Il traîne lamentablement sa misère tandis que la jeune fille guérie de sa cécité grâce à lui a réussi son insertion sociale. Travaillant dans sa propre boutique, elle s'est embourgeoisée et attend le bon parti (le gentleman venu lui acheter des roses ne peut être que le bienfaiteur d'autrefois). Si elle s'inscrit définitivement dans l'espace du *negotium*, Charlot demeure dans celui de l'*otium* : leurs destins ne peuvent que se séparer.

Ces deux notions sont confrontées dans l'espace du grand magasin (*Modern Times*, 5 février 1936), espace moderne de l'échange marchand. Lieu de consommation, il est le pendant de l'usine, lieu de production des marchandises. Engagé comme gardien de nuit, le *tramp* visite les différents étages comme un musée de l'abondance où les plans révèlent l'univers d'une société de consommation en marche dont il est *a priori* exclu mais qu'il s'approprie en maître, l'espace d'une nuit, par une stratégie de détournement. Il investit, avec sa com-

pagne misérable, la cafétéria pour assouvir leur faim. Dans les étages il satisfait leurs envies. La fourrure dont il l'enveloppe est le symbole de cette richesse inaccessible comme le lit moelleux où elle s'allonge. Si les patins à roulettes facilitent sa ronde de nuit, ils privilégient les évolutions ludiques et les joies de la glisse. La scène de lutte avec les cambrioleurs se métamorphose en scène de retrouvailles entre compagnons d'usine plus démunis les uns que les autres : Charlot, qui fut très épisodiquement ouvrier, soumis aux mêmes vicissitudes, s'associe à eux et partage l'espace d'une nuit ce mirage de consommation. Le grand magasin dont il est économiquement exclu est pour lui l'espace de l'*otium*.

Le choix de la marginalité

Chaplin oppose souvent le prolétariat démuné et exploité à la bourgeoisie nantie, classe dirigeante. Charlot reste résolument à la marge. Des dispositifs cinématographiques de séparation, mettent en évidence cet antagonisme, soulignent crûment cette opposition entre le nomade exclu du social et le riche sédentaire inséré.

Le milieu bourgeois est circonscrit dans des espaces clos : maisons cossues protégées par leurs grilles, jalousement gardées, repliées sur leurs pièces d'apparat ; cabarets privés et hôtels somptueux ; enfin beaux quartiers où l'on accède en automobiles de luxe. Le grand magasin, lieu de consommation bourgeoise, est également un lieu refermé sur lui-même, à l'abri de ses rideaux de fer. Charlot ne peut transgresser cet univers des riches que parce que Chaplin bâtit son scénario de nuit et cadre son personnage dans des déplacements fantasques qui font de cet endroit un palais enchanté.

En revanche, le milieu prolétaire se déploie sur les trottoirs, transite d'un lieu à un autre, habite dans de misérables quartiers aux immeubles vétustes (*The Kid*) ou dans des masures déglinguées (*Modern Times*).

Charlot, lui, est avant tout un *tramp*,

un vagabond d'une grande complexité. En effet, sur l'ensemble de la production chaplinienne, il incarne surtout le marginal, parasite indépendant échappant à toute forme de socialisation, à tout milieu (il est inclassable), parfois l'ouvrier libre, « pré-taylorien », celui que le patronat n'a pas encore réussi à dompter. Mais même dans ce cas, sa trajectoire est de reprendre la route. Se libérer de tout pour exister pleinement.

Dans ces longs métrages, Chaplin affirme sa critique de la société américaine engagée dans le capitalisme en développant des stratégies pour combattre les aliénations de son personnage.

Négation du capitalisme triomphant

La résistance par le rire : le cas de *Modern Times* (5 février 1936).

L'histoire a rattrapé Chaplin qui montre l'homme aux prises avec le nouveau contexte économique et social. Ce film de 1936 offre des images quasi documentaires sur le fordisme des U.S.A de l'époque : mécanisation outrancière, travail cadencé sur la chaîne, organisation scientifique des tâches et présence d'une hiérarchie forte. Chaplin, qui avait visité les usines Ford, n'ignorait pas les séries de films documentaires réalisés par Ford en 1918, *Ford Educational Weekly* numéro 65, à visée éducative : les ouvriers recevaient un début d'alphabétisation, une formation hygiénique et morale pour mieux rationaliser leur tâche.

Or, la narration charlotienne déconstruit cet univers de la rationalité moderne en le parodiant. « Petit Poucet rêveur » face à l'ogre du taylorisme dévorant, Charlot s'ingénie à être le grain de sable grippant les machines. Combinant le choix des prises et le montage avec la pantomime du personnage, Chaplin le cadre dans un rapport de disproportion où la monstruosité de la machine occupe tout le champ avec ses rouages menaçants et son activisme impressionnant. Le trucage ajoute un certain tragique de situation : Charlot, obnubilé par ses

boulons, étant happé par les mécanismes de la chaîne. Chaplin utilise la gamme des ressources filmiques, comme les enregistrements de voix (choix judicieux qui accentue la déshumanisation de l'usine) pour donner à voir un espace qui se caractérise par les traits suivants.

D'abord un volume considérable sans ouverture, borné par les formes géométriques des machines, devenant labyrinthe d'où l'homme ne parvient pas à s'extraire : presse colossale écrasant les objets, outils broyés par les dents d'acier, tête humaine dans le carcan du mécanisme, corps digéré par l'œsophage insensible de la chaîne. Ensuite la visualisation d'un monde sans issue, bien rendue par le montage des plans : Charlot passe de porte en porte et se retrouve dans des lieux aveugles comme les toilettes où, chétive créature, il est encore soumis au regard désincarné, car projeté sur un écran, du patron-dieu.

Enfin l'aliénation suprême : l'ouvrier enchaîné à « la machine à manger », automate de la consommation. Sur la « machine à visser », automate de la production, l'ouvrier ne peut perdre une minute de son temps. Le parallèle est frappant avec « la machine à manger » : « J'ai le très grand plaisir de vous présenter M. J. Wilcom Pilloz, l'inventeur de la machine à nourrir Pilloz qui vous permet de faire déjeuner

automatiquement votre personnel sans interrompre son travail. Pas de perte de temps, maximum de rendement. La machine à nourrir Pilloz vous aidera à augmenter votre production tout en diminuant vos frais généraux ». Ce mécanisme-là est conçu pour déposséder définitivement l'ouvrier de tout temps libre. Tandis que le moment de la pause-repas relevait du ludique dans les films antérieurs, il est ici filmé comme un moment de torture physique qui déclenche finalement le rire car Chaplin outre ce qu'il y a de mécanique jusqu'à piéger la machine. Le cinéma est capable de donner cette illusion d'un futur grotesque pour prévenir le tragique du réel. Charlot en valorisant l'*otium*, le temps perdu, se dresse contre la volonté de Taylor qui entend éradiquer « la flânerie ouvrière ». Magnifique résistance qui a sans doute valu à Chaplin d'être harcelé pour communisme.

Par sa pantomime loufoque, servant la critique chaplinienne, Charlot s'exclut volontairement de cet univers qui nie l'homme. Pourtant écrasé par cet espace de la modernité, il lui fait la nique en parodiant ou en métamorphosant les situations. Ce sont les dissonances et les décalages qui provoquent le rire et dégonflent ce que pourrait avoir de dramatique la situation. Charlot sosie de Chaplin est à la fois sujet et témoin de ce qu'il est censé vivre, donc diégé-



tiquement efficace puisqu'il est à la fois porteur du scénario qui le présente comme un ouvrier victime de son lieu de travail et porteur de la critique. Il choisit de jouer le bouffon, le fol, manière subtile de se désaliéner au quotidien alors que les autorités de l'usine ne peuvent évidemment y voir qu'une aliénation réelle et le font interner. Le spectateur ne s'y trompe pas : en outrant les gestes, les attitudes insensées, en accélérant le rythme de la « machine à manger » qui se dérègle, en poussant les comportements à leur paroxysme, Chaplin délègue à Charlot le pouvoir du rire qui donne au burlesque une dimension satirique et une portée politique et sociale critique. Le *tramp* se nierait ontologiquement s'il acceptait une quelconque compromission avec ce système-là.

Pourtant le vagabond, assis au bord de la route avec sa compagne d'infortune, est séduit par la sédentarisation, par le bonheur à l'américaine que symbolise la maison bourgeoise devant laquelle ils se sont arrêtés. Or, pour réaliser ce rêve, pour la première fois il prononce une étrange réplique : « Nous aurons un chez nous même si je dois travailler ! » La tentation de l'insertion sociale et du bien-être matériel offert par le progrès économique est grande mais elle demeure fugitive. Le dernier plan du film montre le couple, reparti sur la route, le balluchon à la main ! Charlot ne se soumettra pas aux lois du capitalisme. Et comme beaucoup de héros de cinéma vivant d'expédients et parasites, il reste fondamentalement à la marge.

Le capitaliste guillotiné : le cas de M. Verdoux

(11 avril 1947)

Charlot n'existe plus dans ce film. Pourquoi alors s'interroger encore sur le combat mené contre les aliénations économiques et sociales ? Le cas Verdoux est en réalité plus complexe qu'il y paraît.

Chaplin nous convie à l'histoire de ce citoyen ordinaire, défini par sa date de naissance et de mort, à l'état civil d'au-

tant plus incontestable qu'il est affiché dès le début du film sur la pierre tombale où il repose. En outre la voix *off* précise les éléments essentiels de sa biographie : « honnête employé de banque jusqu'à la crise de 1930 », puis chômeur, enfin criminel par nécessité alimentaire. Jamais son personnage principal n'a été aussi inscrit dans le social : situation honorable, famille, vie exemplaire pendant un demi-siècle ! On est aux antipodes de la vie d'errance du *tramp* de jadis, sans nom, sans famille, sans situation, ballotté par les aléas de la rue. Verdoux joue également d'un programme narratif très éloigné de celui dévolu en général à Charlot. Le *tramp*, ayant pour vocation l'errance existentielle, se laisse porter par les événements. Le scénario sert son inventivité, sa spontanéité ontologique. Il agit dans l'immédiateté. Homme d'expédients, il ressemble fort au *Neveu de Rameau* de Diderot. Son programme narratif donne l'illusion de s'accomplir dans l'instant ; d'où cette propension aux gags et à la créativité. Or, il n'en est rien pour Verdoux, au programme narratif soigneusement minuté, étroitement lié aux horaires des banques et de la bourse, soumis aux impératifs économiques et financiers. Il incarne l'homme d'affaires zélé, admirablement pragmatique et efficace, rompu au fonctionnement implacable du système capitaliste. Comme le dit E. Bentleg (*Positif* 152/153), Verdoux est « le patron, l'actionnaire et le spéculateur... ». Il joue le jeu social à fond, épousant de manière exacerbée et monstrueuse les vertiges du capitalisme. Mais ce jeu-là, auquel le contraint son état de chômeur, l'entraîne au crime (la spéculation nécessite des fonds immédiats) et le conduit inéluctablement à la mort.

Nous pourrions apporter ainsi deux conclusions. D'une part *M. Verdoux* est une formidable dénonciation de l'aliénation capitaliste qui broie inexorablement l'individu. Les paroles finales de Verdoux (qui le rachètent), avant qu'il ne soit guillotiné, stigmatisent le système économique qui l'a réduit au chômage après 36 ans de

loyaux services et dénoncent les perversions qu'il engendre. On lui fait payer de sa vie sa magistrale intelligence et il le clame. D'autre part Verdoux, en trahissant Charlot de manière aussi éclatante sur le plan de l'éthique, nous indique clairement le choix de Chaplin : faire guillotiner Verdoux, c'est sauver définitivement, en creux, l'idéal de Charlot. La marginalité de ce dernier a le mérite d'être du côté de l'humanisme et du poétique.

Dans l'imaginaire collectif, Charlot est un référent sociologique et un type cinématographique. Il est l'image vivante du défenseur des opprimés, la revanche des misérables dans un monde qui les rejette, l'incarnation du rire qui dénoue le tragique de l'existence. Dans une Amérique qui se veut le chantre du progrès et de la réussite éclair mais qui connaît de terribles crises, Charlot élit la marginalité comme moyen de préserver sa liberté, son humanisme et son inventivité. Il ne choisit pas d'être révolutionnaire parce que cela supposerait un engagement dans le social et le politique, donc l'acceptation volontaire d'une insertion économique. Et Charlot n'en veut pas. Être pragmatique, s'engager dans un combat de type marxiste, c'eût été sacrifier son éthique individualiste et aliéner sa personnalité.

Le cinéma de Chaplin donne aux « gens de peu » leur revanche sur un système qui les ignore. Charlot incarne le cœur et l'esprit, la poésie et piétine le prosaïsme glacé et calculateur de l'avoir. Sa posture idéaliste est une constante dans les réalisations de Chaplin et sans doute pour le prolétariat aliéné, friand des « films de Charlot », reste-t-il emblématique de ce « prolétariat perdu » qui hante les routes et les chemins de fer de l'Amérique.

Mariange RAMOZZI-DOREAU

