

L'insurrection des vies minuscules de Guillaume le Blanc
Signs and machines. Capitalism and the production of subjectivity de Maurizio Lazzarato
Deleuze, les mouvements aberrants de David Lapoujade
Sylvano Santini

Number 253, Summer 2015

Insurrections

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79783ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Santini, S. (2015). *L'insurrection des vies minuscules* de Guillaume le Blanc / *Signs and machines. Capitalism and the production of subjectivity* de Maurizio Lazzarato / *Deleuze, les mouvements aberrants* de David Lapoujade. *Spirale*, (253), 45–47.

Le cinéma insurgé

PAR SYLVANO SANTINI

L'INSURRECTION DES VIES MINUSCULES

de Guillaume le Blanc

Bayard, « Les révoltes philosophiques », 152 p.

SIGNS AND MACHINES. CAPITALISM AND THE PRODUCTION OF SUBJECTIVITY

de Maurizio Lazzarato

Semiotext(e), 279 p.

DELEUZE, LES MOUVEMENTS ABERRANTS

de David Lapoujade

Minuit, 303 p.

Si les récits dystopiques rassurent notre impression de liberté, tout en nous avertissant qu'il nous faut ne jamais relâcher la vigilance à l'endroit du gouvernement, comme s'il était le seul à pouvoir l'inquiéter, c'est que nous croyons que le pouvoir se représente à la manière d'un groupe organisé qui complot, en secret, des projets pour subjuguer et asservir la population. Même sous la forme plus contemporaine des loups de *Wall Street*, on croit toujours fermement que la puissance d'aliénation qui s'exerce sur les individus leur est totalement étrangère et leur échappe : le « trader » ou le 1 % qui personnalise le néo-libéralisme en est le dernier avatar. C'est pourquoi d'ailleurs ces récits sont toujours extraordinaires, comme s'ils n'avaient rien à voir avec les histoires banales des individus, avec leur style ou leur forme de vie ordinaire. Cette croyance s'explique par le fait qu'on ne sait pas comprendre le pouvoir autrement que sous la forme représentative et narrative : on l'imagine dans quelques personnages dont les visées et les objectifs nourrissent des intrigues et des péripéties qui ont des impacts sur la société, et ce, uniquement pour maintenir leurs propres privilèges et pour satisfaire leurs obsessions personnelles. Cet imaginaire du pouvoir est tellement ancré dans notre encyclopédie narrative que seul un contre-récit de révolte et d'insurrection collectives semble pouvoir y répondre, même sous les formes exacerbées du carnavalesque et du grotesque.

LES ACTIONS MINUSCULES

Je propose de changer complètement de perspective en essayant d'imaginer l'insurrection non pas comme un acte collectif d'émancipation contre un pouvoir incarné par un gouvernement ou un groupe d'intérêt, mais comme une action singulière et locale qui agit sur les manières d'être, les modes de vie ou d'existence. La description de l'effectivité d'une telle action sur les puissances d'asservissement,

sans tomber dans les niaiseries hollywoodiennes du héros infatigable et aux forces démesurées, constitue le pari de l'essai de Guillaume le Blanc sur Chaplin, *L'insurrection des vies minuscules*. La thèse est simple : l'insurrection ne définit plus une action collective, mais les stratégies d'un individu pour échapper aux modes de subjectivation qui contraignent massivement la population, et ce, aussi bien au travail que dans la famille ou dans la rue. L'essai de le Blanc ne théorise pas les modes de subjectivation comme tels mais les donne à penser en décrivant la révolte quasi-imperceptible d'un personnage connu du cinéma qui n'a rien de l'agitateur ou du fin stratège politique, Charlot. Les sources qui orientent la pensée de le Blanc, bien qu'elles soient le plus souvent implicites n'en sont pas moins évidentes : Charlot « *fait délirer le corps social, le déterritorialise en permanence* ». La force de son essai ne réside pas dans le changement de paradigme insurrectionnel du collectif à l'individuel, mais dans la manière anachronique d'engager le destin d'un être de fiction, véritable icône de l'histoire du cinéma, sur la voie des théories contemporaines des modes de production de subjectivité : « *Charlot est agi plus qu'il n'agit car les formidables mouvements qu'il parvient à faire ne sont jamais que les répliques minuscules à des mouvements majoritaires dont il n'est pas l'auteur. D'un côté, les rythmes majoritaires mordent sur les rythmes minoritaires, les rendant encore plus marginaux. De l'autre, les rythmes minoritaires font leur nid dans les rythmes majoritaires, s'y agrègent un certain temps sans s'y réduire, avant d'être délogés, finissant par créer des lignes qui possèdent leur propre autonomie* ».

Le vocabulaire ne trompe pas : les rythmes minoritaires et majoritaires sont issus de la pensée de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, et ils ont été pensés, par eux, pour arrêter d'imaginer la révolte sous la forme narrativisée d'une émancipation collective contre les despotes qui asservissent la population en la maintenant au service de

leur volonté et idéologie. Leur ouvrage sur Kafka expose clairement cette idée. Le texte de Deleuze sur les sociétés de contrôle le fait encore plus nettement en décrivant la dernière mutation du capitalisme qui a abandonné le fonctionnement hiératique des sociétés disciplinaires (les lieux d'enfermement, les propriétaires contre la masse ouvrière, la production de la plus-value, etc.) pour celui plus fluide des désirs qui traversent la famille, l'entreprise, le marketing, la communication, l'endettement, etc. L'essayiste le sait, et il n'a pas besoin de le répéter, faisant confiance à son lecteur. Il citera d'ailleurs beaucoup plus Stanley Cavell et les penseurs modernes américains, Emerson, Thoreau, bien qu'il faille reconnaître que ces penseurs dans les entours du pragmatisme américain ont un air de famille avec l'empirisme radical de Deleuze : les rythmes majoritaires sont ceux qui, en valorisant ces désirs, produisent des modes de subjectivation qui régularisent les manières d'être et les modes d'existence qui n'épargnent aucun lieu, social ou intime. Ce sont eux qui entravent les rythmes minoritaires, c'est-à-dire les mouvements dont le coefficient n'épouse pas les lignes vectorisées des modes de subjectivation. Or, ce qui impose ces modes ne correspond pas à une énonciation personnelle ou à celle d'un groupe d'intérêt ; elle n'est plus pour ainsi dire un lieu de langage, mais une espèce de ballet affectif du corps. La difficulté réside dans la manière d'exprimer, dans un récit, ce qui n'appartient ni aux idées ni à la conscience ni au discours mais directement à l'existence. Et c'est là que l'essai de le Blanc nous surprend : Charlot est plus qu'un personnage de fiction, il personnifie la puissance d'un cinéma insurrectionnel.

LES CORPS INSOUMIS DE CHARLOT

Pour Guillaume le Blanc, il est évident que l'insoumission du personnage de Chaplin a quelque chose de si profond et viscéral qu'elle ne peut être attribuable, par défaut, à sa maladie ou à son asocialité. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre son insistance à décrire des scènes d'un film connu et largement commenté, *Les temps modernes*, dont l'action se déroule dans un lieu d'enfermement typique des sociétés disciplinaires : l'usine. Or, le film ne cherche pas à représenter, une fois de plus, le drame du travailleur aliéné, mais à exprimer, sous la forme condensée des affaires dans une usine, la majorité des tensions qui traversent les formes de vie sociales et intimes. D'ailleurs, l'essayiste montre que Charlot ne veut pas susciter un sentiment de révolte parmi les ouvriers (il en serait bien incapable puisqu'il lui faudrait, d'abord, comprendre et objectiver sa situation) mais effectuer des esquives corporelles qui témoignent de réactions affectives à une gymnastique qui l'essouffle et gomme sa singularité. Sa conduite aberrante n'est donc pas la conséquence de son incapacité à éviter les boulettes ou les gaffes, mais l'expression physiologique d'une insoumission qu'il ne saurait pas énoncer dans le langage. C'est pourquoi le Blanc repère trois types de corporéité du personnage qui définissent moins un discours qu'une expérience affective de la révolte qui se prolonge au-delà des murs de l'usine.

En cherchant à échapper à la cadence du travail, Charlot adopte d'abord un « *corps-machine* ». « *La recherche du bonheur intervient par incises comme la promesse d'une autre vie, pleinement humaine, dans laquelle il devient enfin possible de ne pas être tellement gouverné par la loi du travail. Traîner aux toilettes en fumant, c'est se refaire une santé, un corps de possibilités face à la loi impossible du travail. C'est désirer abolir momentanément cette loi en usinant une petite figure à soi dans le monde des autres. Charlot recherche la différence entre la vie désirable et la vie machinale, il veut l'éprouver comme une bulle d'air en laquelle plonger régulièrement sa tête pour respirer.* » Cette « hétérotopie des toilettes » (il est difficile de ne pas y voir une allusion implicite quoique humoristique – Charlot oblige ! – aux espaces autres de Michel Foucault, mâtinée d'une référence explicite au titre d'un essai sur le cinéma de Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur*) n'est pas qu'une réaction aux mouvements imposés par la division du travail, elle exprime distinctement la quête d'une mesure particulière qui échapperait aux rythmes normalisés. Il faut bien lire que le personnage s'usine une place singulière « *dans le monde des autres* ». Lorsque j'ai dit plus tôt que les modes de subjectivation étaient vectorisés, je voulais signifier qu'ils pouvaient changer d'échelle sans pour autant se déformer, comme une image peut migrer vers une autre interface en conservant les proportions des figures qu'elle contient. Je pense que « l'hétérotopie des toilettes » définit un acte de désubjectivation qui peut apparaître, comme une image vectorisée, avec les mêmes proportions et le même coefficient d'efficacité aussi bien dans l'environnement aliénant du travail, que dans celui étouffant du couple ou de la famille.

Guillaume le Blanc repère un deuxième type de corporéité dans l'expérience insurrectionnelle de Charlot, le « *corps-danseur* ». Ce dernier lui permet d'épouser un rythme à lui non pas pour reprendre son souffle mais pour éviter la disparition dans la « *chorégraphie de l'aliénation* » qui indifférencie les corps en un seul mouvement massif. « *À chacun son rythme mais aucune vie ne loge dans un seul rythme. L'eurythmie-Charlot est une sorte de réponse désespérée à la pathologie sociale qui réduit toutes les possibilités de vie des uns et des autres, dans laquelle Charlot est plongé, au point de risquer de disparaître, au point de s'éteindre à ne pas disparaître* ». À ces deux premiers corps s'ajoute le « *corps révolté* », troisième corporéité qui accentue l'insurrection singulière de Charlot qui, bien qu'elle ne cherche pas à changer la vie, contient en elle « *l'infime décalage contingent vers une possibilité de faire autrement l'histoire*. » Reprendre son souffle, ne pas disparaître et faire l'histoire sont les trois actes de désubjectivation qui fomentent l'insurrection de la vie minuscule du personnage de Chaplin en-deçà du discours mais au-devant de l'histoire.

Comme je l'ai proposé précédemment, Guillaume le Blanc charge l'expérience corporelle de Charlot d'un discours

contemporain sur la production de la subjectivité qui ne lui appartient pas. On pourrait l'en blâmer, comme on pourrait lui reprocher d'avoir cédé à la facilité en s'intéressant aux esquives divertissantes d'un personnage que tout le monde connaît. Il serait toutefois regrettable de s'arrêter à ce genre de critique, car l'objectif de l'essai de Guillaume le Blanc est ailleurs. Sa sympathie pour Charlot concerne moins le personnage des récits cinématographiques de Chaplin que celui, conceptuel, d'un rapport au monde : « *Charlot n'est plus personnage, mais une zone de possibilités dans le réel* ». L'essayiste confond ainsi Charlot avec une idée qui recoupe parfaitement sa conception du cinéma qui, précise-t-il, ne sert pas à instruire les gens à la politique ou à donner la recette de l'action efficace. Et c'est pourquoi ce cinéma est, comme le corps de Charlot, insoumis aux rythmes normalisés des séries télé ou des films dont les récits s'intéressent peu à transformer « *la marge en possibilités* ». Le cinéma insurrectionnel de

modes de subjectivation dans le capitalisme tardif, hors du pouvoir de la représentation discursive. Il tente de définir ainsi une énonciation qui ne devrait rien au langage, même sous sa forme performative. Il faut entièrement, dit-il, repenser l'énonciation en fonction de la vie affective et non signifiante, car c'est là que se produit, essentiellement, l'existence subjective. Très inspiré par la pensée de Félix Guattari au point où l'on peut questionner l'intérêt de son ouvrage, il ne se gêne pas pour en citer de très nombreux passages, comme celui-ci tiré de *Chaosmos* : « *“Speech remains an essential medium, but it's not the only one; everything which short-circuits chains of signification, postures, facial traits, spatial dispositions, rhythms, asignifying semiotic productions (relating, for example, to monetary exchange), machinic sign productions, can be implicated in this type of analytical assemblage. Speech itself – and I could never overemphasize this – only intervenes here inasmuch as it acts as a support for existential refrains”* ».

Les sources qui orientent la pensée de le Blanc, bien qu'elles soient le plus souvent implicites n'en sont pas moins évidentes : Charlot « fait délirer le corps social, le déterritorialise en permanence ». La force de son essai ne réside pas dans le changement de paradigme insurrectionnel du collectif à l'individuel, mais dans la manière anachronique d'engager le destin d'un être de fiction, véritable icône de l'histoire du cinéma, sur la voie des théories contemporaines des modes de production de subjectivité.

Guillaume le Blanc, dirais-je, n'est pas celui qui cherche à nous faire éprouver, dans des histoires convenues, la haine des despotes ou l'espoir des luttes collectives, mais expérimenter, en images, l'insoumission aux modes de subjectivation d'une vie minuscule et la contingence du monde.

LA FONCTION EXISTENTIELLE ET LE HÉROS-LIMITE

Dans *Signs and Machines*, Maurizio Lazzarato prolonge la pensée de Félix Guattari en cherchant à déterminer les

La « *fonction existentielle* », notion proposée par Lazzarato, définirait ainsi l'énonciation, et l'importance de sa reconnaissance se mesure à sa capacité de définir le lieu originnaire de l'asservissement qui ne se trouve pas dans le discours mais dans la vie affective et désirante des corps. Or, comme l'exemple de Charlot nous l'a montré plutôt, s'insurger signifie sortir des rythmes corporels valorisés massivement, pour souffler un peu, éviter de disparaître et renouer avec le sens de la contingence. Si l'insurrection demande une sortie du langage, du discours, pour atteindre et défaire les rythmes majoritaires, il ne faut pas y voir l'atteinte de la vie sans langage, comme un cri. Les mouvements aberrants de Charlot n'entraînent pas l'imaginaire exubérant de la déterritorialisation absolue ou encore le fantasme d'un retour à quelque chose comme le fantasme d'une vie nue.

Comme le fait remarquer très justement David Lapoujade dans son ouvrage *Deleuze, les mouvements aberrants*, en reprenant l'exemple de l'écriture asyntaxique, « *il ne s'agit pas de “sortir” du langage en invoquant une expérience des limites qui serait silence, cri ou musique – comme s'ils étaient en dehors du langage –, mais plutôt de voir qu'ils constituent le dehors du langage, un dehors qui le travaille du dedans. Ils sont l'autre versant du langage, un matériau non-linguistique dont les variations intensives, chromatiques le travaillent du dedans et le désarticulent. Ce sont les “tenseurs” par lesquels le langage ne cesse de s'appauvrir, de se tarir ou, au contraire, de se surcharger, de s'encombrer de détours toujours plus tortueux. Ce sont deux moyens d'échapper à “l'espace d'information” des sociétés de contrôle* ».

Le cinéma est, comme son héros-limite Charlot, insurrectionnel lorsqu'il atteint l'énonciation avant le langage, là où l'existence ne s'est pas encore figée dans les refrains de la syntaxe narrative qui ne savent plus reconnaître l'origine de leur rythme. ┘