



**6. Effets de flou en
régions humoristiques
: quelques pistes dignes
d'alcool**

Charlotte Serrus

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

Que peut bien avoir affaire l'humour avec le flou, au-delà de la précision légendaire de ses procédés ? À travers certaines propositions et certains personnages d'Alphonse Allais, d'Eric Duyckaerts et de Jacques Tati, esquisse de quelques cas d'insolence à tâtons, où le brouillage des certitudes se mêle aux vapeurs d'alcool.

Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

Vous voyez d'ici les avantages de mon ustensile ?

- Je les vois, Cap, mais je ne les distingue pas bien [1]

Il était flottant, comme un somnambule heureux [2]

On a coutume d'associer l'humour à une mécanique de précision dont les rouages, finement assemblés, en viendraient à provoquer une hilarité tout horlogère. Soit. Mais qu'advient-il lorsque celle-ci semble fonctionner moins par pointes affûtées que par propositions évasives, permutations confondantes ? Lorsqu'elle s'adjoint d'une dose incommensurable d'incertain ? Dans ces cas peut-être, l'on touche au flou dans ce qu'il compte de netteté défaillante, sans pour autant - et loin s'en faut - qu'aucun manque de rigueur ne se fasse sentir dans la mise au point. Les quelques œuvres abordées ici, parlant chacune depuis ses médiums et son époque, témoignent par endroits de jeux d'accommodations savamment construits, desquels surgissent une part de trouble : il ne s'agira donc, à vrai dire, que d'*effets* de flou. Davantage, humour et flou ont ceci de commun qu'ils nuisent aux principes de clarté, de cohérence et d'intelligibilité. C'est ainsi qu'ils entrent parfois en combines, producteurs d'incertitude (des contours, des distinctions, du sens), perturbant les "allant de soi" logiques, spatiaux ou visuels. Dans cet art des formulations opaques et des définitions rendues inopérantes à force d'estompages, l'un et l'autre apparaissent d'abord comme d'incontournables outils de mise en doute.

Les reconnaissances manquées : fumisme fumeux et autres embrouilles

À l'orée du XXe siècle, la Belle Epoque voit se multiplier, en particulier dans la presse illustrée alors en plein essor, les blagues d'atelier qui accumulent les allusions à l'ombre et au flou, notamment autour de la monochromie figurative [3]. Ces combles de l'image, parodies de tableaux bientôt systématisées, sont connus pour proposer des fictions [4] de toiles entièrement noircies : Alphonse Allais en publie une variation célèbre dans son *Album Primo-Avrilesque* (1897) sous le titre *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*. Mais la boutade connaît d'innombrables déclinaisons, où des situations visuelles alambiquées se plaisent à malmener le discernement : ce sont les tunnels ferroviaires, les wagons fumeurs et les tirs de canon en pleine bataille, les tempêtes de neige impénétrables, les défauts d'éclairage, les développements photographiques malencontreux... On a aussi recours, parmi ces frasques, à des scènes plongées dans le brouillard ; les distinctions s'annulent - la dérision de l'impressionnisme n'est jamais loin - et l'on se retrouve à chercher le "sujet" sous les hachures. Chaque fois, la relation disjointe que l'image entretient avec sa légende provoque, non sans humour, une perception empêchée à différents degrés (du flou au noir total). La représentation, plongée dans l'équivoque, se cogne alors à ses propres limites, ne laissant parfois aucune chance d'y voir clair, sinon par le détour du titre.

Allais, qui participa à plusieurs reprises au Salon des Arts Incohérents, fut l'un des acteurs de ce parasitage accru des représentations, dont on trouve plusieurs échos dans ses contes. Spécialiste

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

des impostures littéraires, il usa entre autres stratagèmes de récits dits en chausse-trappe [5] : l'histoire brouille peu à peu ses propres pistes par de faux repères disséminés dans les phrases, si bien que la reconnaissance finale, tant attendue, ne se fait pas. En témoigne de manière emblématique un court texte intitulé *Les deux hydropathes, histoire fumiste en deux tableaux dont un prologue* [6]. Neuf heures du soir ; deux hydropathes finissent un café trempé de cognac et prennent le trottoir. S'ensuit une vive discussion à propos de l'itinéraire à suivre pour se rendre à leur « séance », chacun énumérant avec ardeur les rues en enfilade, sans rien céder au point de vue de l'autre. Vêtus tous deux de chapeaux reconnaissables qu'Allais prend soin de nous détailler - un « feutre mou » et un haut-de-forme - ils se séparent et l'on croit les retrouver un peu plus tard, lorsque deux fiacres entrent en collision au croisement des deux parcours - à leur bord, deux jeunes hommes aux coiffes identiques. Le narrateur poursuit : « Je m'approchai pour voir... Ce n'était pas eux ». Avec *Un drame bien parisien* (1891), Allais reprend une configuration semblable pour relater l'histoire d'un couple de jaloux. Dans un climat de suspicion généralisée, chaque époux reçoit un jour un mystérieux message stipulant que l'autre assistera le jeudi suivant au bal des Incohérents, affublé d'un costume grotesque (elle déguisée en « pirogue congolaise », lui en « templier fin de siècle »). Fatalement alarmé, chacun des deux héros - du moins le suppose-t-on - se met en tête de surprendre sa moitié en fâcheuse posture, et de le démasquer. Une joyeuse aporie s'installe ainsi au sixième chapitre, titré « Où la situation s'embrouille » : ledit soir, parmi les convives travestis, une pirogue et un templier se retirent pour souper ensemble. Le subterfuge éclate : Puis, d'un mouvement brusque, après s'être débarrassé de son masque, il arracha le loup de la pirogue. Tous les deux poussèrent, en même temps, un cri de stupeur, en ne se reconnaissant ni l'un ni l'autre. Lui, ce n'était pas Raoul. Elle, ce n'était pas Marguerite. [7]

Ces récits truqués, dont les événements les plus notables se déroulent de nuit dans une ambiance un brin festive, jouent de dissimulations (le bal masqué) et d'ellipses (la succession d'épisodes brefs et incomplets) que le lecteur s'empresse malgré lui de combler. Mais de telles projections sur l'avancée de l'intrigue se révèlent fragiles : nous sommes en fait fourvoyés par une succession de fumigènes rhétoriques, tantôt faits de détails singuliers qui plantent le décor, tantôt de temps morts meublés de calembours ou d'anecdotes qui achèvent de détourner notre attention. Allais est passé maître dans l'art d'emporter avec lui les sphères de la cohérence par déviations successives, tout en contorsions, quitte à ce que toute identification, parfois, soit abolie. Ici, deux séries d'événements analogues se ratent l'une l'autre : leur rencontre s'avère factice, dévoilant la fiction comme artifice, pure construction langagière. Et le rôle des *à-peu-près* ne doit pas être sous-estimé dans cette affaire : c'est à partir d'une approximation initiale (certains faits manquent à l'appel pour reconstituer clairement le tout), creusée à mesure que l'histoire nous enveloppe, que le grand écart final se produit. Dans le cas des récits en chausse-trappe, à l'instar des *Peintures monochromes*, l'obstruction se veut totale. Pour autant, la mise en suspens des indices de lecture n'est pas absolument clôturée par la chute : si la situation se dénoue en partie (et faussement) par la scène de non-reconnaissance (des personnages entre eux, des personnages par le lecteur ou par le narrateur), les tenants de l'intrigue principale s'esquivent (Que sont devenus Raoul et Marguerite ? Les deux hydropathes chapeautés ?), noyés dans le quiproquo. En somme, le premier pan de l'histoire, brusquement évacué, continue de flotter...

À propos des aventures du *Captain Cap* (1902), personnage toujours entre deux rives, Daniel Grojnowski évoque un « humour "en roue libre", [qui] simule la plénitude cotonneuse que procure

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

l'alcool, une impression d'apesanteur où l'âcreté des conjonctures s'édulcore » [8]. Les rythmes d'écriture se font ici plus lâches, et les descriptions oiseuses s'étirent dans une logorrhée imbibée de cocktails, dont chaque recette fait l'objet d'une notice détaillée en fin de recueil. Notons par ailleurs, et c'est frappant, qu'Allais et ses acolytes (en groupuscules : des Incohérents aux Hydropathes, en passant par les Hirsutes et autres Zutistes) furent rassemblés sous la bannière des "fumistes", terme qui désigne aussi une profession et non des moindres : celle d'entretenir les conduits de cheminées et les appareils de chauffage... Cette culture des malentendus, promotrice d'une « indistinction généralisée » [9] enchevêtrant ruse et séduction, serait-elle donc indissociable des espaces fumeux [10] ? Force est de constater que la fumée sans feu des mystifications fumistes va dans ce sens - la *Joconde* caricaturée par Sapeck dans *Le Rire*, pipe en bouche, ne nous démentira pas.

>>>

Evidences qui divaguent - la méthode pneumatique

Un siècle plus tard, un artiste en particulier semble réactiver sciemment certaines procédures allaisiennes. Connu pour ses conférences vidéo où les démonstrations scientifiques se frottent à l'absurde, Eric Duyckaerts a jeté son dévolu sur la figure du professeur érudit, qu'il incarne avec fougue, *paperboard* à l'appui, dans un mélange de gratitude et de corrosion. Mimé dans ses moindres tics déclamatoires et gestuels, infatigable d'hermétisme, le maître à penser (dès *Magister*, en 1989) se trouve parodié à l'aide de ses propres armes d'éloquence [11], au cœur de la construction des discours. Citations latines non traduites lancées à tout va dans un rictus retors, digressions multiples et tortueuses, explications différées, corrélations boiteuses, lors de ces spéculations à la fois discordantes et vraisemblables, l'acharnement minutieux à justifier le bien-fondé des propos aboutit aux plus splendides aberrations - la plus célèbre d'entre elles étant certainement l'hypothèse de « la main à deux pouces » [12]. Les références, pourtant maniées avec la plus grande exactitude, colportent à même la langue de petites dissidences qui mettent le logos en déroute, l'emmenant définitivement hors-piste. Les vocables majoritaires accouchent bientôt de monstres logiques, et les évidences, savamment épluchées, se perdent en cours de route.

Il y aurait ici deux types d'effets de flou agissant de concert : le premier, que l'on pourrait dire de condescendance, advient lorsque l'orateur s'évertue narquoisement à noyer son public sous une pléthore de renvois (la ratiocination en tant que brouillamini creux : la parodie de l'érudit). Dans le même temps, les dédales théoriques mis au point par Duyckaerts entonnent une logique biaisée, dont l'irrésolution rejoint une méthode créatrice de dissolution des certitudes (les paradoxes et leur confusion féconde comme boîte à outils). Cette sorte de flou spéculatif, qui fonctionne moins par lacune que par surcharge, n'a rien d'un état arrêté : elle est bien davantage une dynamique, le moteur d'une entreprise de divagations. À ce titre, attardons-nous sur le premier ouvrage publié par l'artiste belge en 1992, *Hegel ou la vie en rose*. Dans ce texte inclassable, la mise en fuite des discours de vérité s'établit sous la tutelle philosophique de Hegel, considéré (à revers du procès postmoderne habituel) comme un initiateur malgré lui de *L'ère du soupçon*. Constatant que l'Art ne fait décidément pas bon ménage avec l'évidence, Duyckaerts consacre l'essentiel de ses élucubrations au décalage irrémédiable qui persiste entre certitude et vérité. En voici la prémisse : L'adoption d'une vérité par une personne (à moins que ce ne soit le contraire) se transforme progressivement pour elle en une certitude et [...] au cours de ce processus d'appropriation, la vérité a continué son bonhomme de chemin pour, en fait, se trouver bien au-delà de la certitude de cette personne. Le dialogue, un peu abstrait, que je me faisais pendant les insomnies ressemblait un peu à ça :

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

J'en suis sûr !
Trop tard ! [13]

Inutile d'ajouter que la conscience même de ce décalage, une fois parvenue à l'état de certitude, en produit un nouveau qui saborde sa propre vérité, et ainsi de suite... Il y a dans ce phénomène, à condition qu'on veuille bien nous accorder une traduction optique, une succession de bougés, comme une chronophotographie courant sans cesse après sa propre mise au point. Pour illustrer cet « autodéplacement » permanent, Duyckaerts convoque quant à lui le mouvement caractéristique du serpent, qui « va tout droit tout en suivant des sinuosités complexes ». De la même manière, « Vérité et certitude se jouent de leur évolution comme les volutes d'une reptation » [14]. À l'instar des labyrinthes crétois chers à l'artiste [15] - sans parler des entrelacs - on ne se perd jamais vraiment, puisque le chemin méandreux à parcourir est unique (pas de bifurcations au choix), mais on ne cesse pour autant de tourner autour du centre, de s'en rapprocher et de s'en éloigner, sans jamais pouvoir l'atteindre. Si le principe même d'un fil conducteur n'a alors plus de raison d'être, les émanations de flou ne sont peut-être qu'un effet de complexité. Toutefois, celui-ci a son importance...

Plutôt que de tenter inutilement de résoudre une telle question de front, Duyckaerts choisit de la laisser papillonner en mettant au point une « procédure de sommeil systématique » : dormir le plus possible, jusqu'à ce qu'une inconscience partielle s'ensuive. L'autohypnose dans laquelle il se plonge par méthode, sans en attendre *rien de précis*, lui permet d'enclencher des dérives mentales qui se traduisent, la plupart du temps, par l'élaboration de néologismes en tout genre. Ce « système de flottaison » [16], qui dilue la certitude dans l'intermédiaire du demi-sommeil, rejoint le rire par son état de présence distraite, mais se conçoit aussi comme un appareil critique en révélant les impasses d'un discours essentiellement façonné par les ancrages logiques. De fait, la certitude, la netteté de ses contours et ses différents corollaires (les principes d'identité et d'équilibre) se trouvent déboutés : « Finalement, ce dont j'avais besoin, c'était d'un schéma de décalage et pas d'un théorème » [17] - c'est-à-dire aussi, d'une bonne dose d'indétermination. Duyckaerts précise d'ailleurs plus loin que l'apprentissage du dormeur relève d'une « texture » singulière, cotonneuse pourrait-on dire : ses délestages sont à la fois utiles, puisqu'ils provoquent des « modifications de point de vue » inédites, et inutilisables, car ils ne donnent lieu à aucune « recette de comportement » [18]. Se laisser flotter devient ici une condition nécessaire à l'échappée poétique de l'artiste humoriste.

Du point de vue de l'écriture elle-même, *Hegel ou la vie en rose* ne manque ni de clairvoyance, ni de précision. Mais ce constat est aussitôt contrebalancé par une architecture textuelle en glissade continue, qui ne parvient jamais à se fixer. Le discours obéit à un principe de variabilité qui prend en charge au niveau formel l'instabilité philosophique du postulat de départ : changeant régulièrement de cap, les arguments s'enchaînent, liés chaque fois les uns aux autres par un dénominateur commun si infime que la marche générale du propos se perd discrètement au fil des mots. Point de paragraphes ; juste un flux langagier dont *in fine* on a égaré l'objet. Ainsi passe-t-on insensiblement de réflexions sur la « prophétie auto-réalisatrice » hégélienne au récit d'une scène d'amour, de la passion de l'artiste pour les mots croisés à des considérations éthiques sur le sentiment d'injustice, puis à l'introduction du facteur temps dans les équations fractales... Si le propre de la vérité est d'indiquer une direction, ce texte n'en prend résolument aucune. En optant pour les analogies dérivantes, Duyckaerts conduit son raisonnement entier vers un non-lieu insaisissable, et se noie volontiers dans la question des rapports. Ce sont ici les techniques de transition (mots et périphrases de liaison, connecteurs logiques) qui induisent un contenu textuel en déplacement permanent [19] : glissements énonciatifs, revirements de registres, jeux interminables de passages, les histoires se mêlent, débitées à partir de mots-pivots qui les font rebondir. Sous la forme d'un coulissement de

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

terme à terme, elles s'agencent ainsi en fondus enchaînés.

Au cours de l'une de ces variations linguistiques [20], l'artiste s'attarde sur la différence entre « termes de masse » (qui acceptent le partitif, et sont divisibles sans perdre l'uniformité de leur substance) et « termes comptables » (les objets individués, indivisibles à quelques usages près). Ainsi dira-t-on "de l'eau", "de la purée" (ajoutons "du brouillard"), et non, du moins dans la configuration habituelle, "de la clé de voiture" ou "du cendrier" - sauf si l'on décide dans un élan régressif de les ingérer, à l'image du nouveau-né qui, précise-t-il lors d'une performance ultérieure [21], conçoit sa becquée comme un « océan de pomme »... Mais ce premier effort de distinction, comme toujours chez Duyckaerts, se mue en pirouette, et finit par créer dans la langue quelque chose comme un regain de vague. Déroulant les exceptions à la règle tout juste énoncée dans certaines expressions courantes (quoi d'ailleurs de plus liminal que le flou ?), il aboutit à cette phrase : « Nous fumons de la cigarette, allongés sur du lit, recouverts par du drap, éclairés par une lumière » [22]. Les objets usuels, devenus louches, fonctionnent alors comme des plats de bouillie. Citons un autre exemple de permutation confondante, qui concerne cette fois les convictions philosophiques. Poursuivant sa démonstration, Duyckaerts se lance dans le récit des "quatre sages" [23] : sentant la mort venir, de vieux maîtres entament chacun un long périple de par le monde - pour le premier, « Il n'y a que des surfaces » ; « La vérité est enfouie » selon le second ; « Tout est grainé » pour le troisième, lorsque d'après le dernier, « Tout est lisse ». Par le plus grand des hasards, tous se retrouvent à partager quelques verres autour d'une même table. À ce stade - l'alcool aidant - leurs considérations respectives sur le réel s'empêtrent dans un cercle vicieux : l'un s'accorde avec l'autre, qui lui-même adhère à la théorie du suivant, jusqu'à ce que leurs idées s'agencent en circuit fermé. Ce jeu d'intrication des positionnements, qui fait jaillir l'arbitraire des systèmes de pensée en rendant leurs frontières poreuses, tient d'une figure que les logiciens évitent comme la peste : celle de la « régression à l'infini », boucle logique pouvant se poursuivre indéfiniment, et qui sert d'infrastructure fumeuse au texte lui-même. Duyckaerts se délecte de ces chemins abscons qui font moteur. Fervent admirateur d'Allais, usant d'une économie textuelle différente et plus fluide encore, ses propositions relèvent d'une affaire similaire de mise à distance et d'orchestrations savantes, où le maniement du brouillage passe en priorité par l'erratique pour faire vaciller les présupposés de l'interlocuteur : il s'agit, ce faisant, d'« inventer de nouvelles erreurs » [24] porteuses de complications opportunes.

>>>

La myopie oisive de Monsieur Hulot

Si l'on songe à ce que l'humour peut générer de parcours embués, un autre personnage, issu des années 1950 celui-ci, nous vient immanquablement à l'esprit. Avec Hulot [25], Tati invente un héros fuyant, lequel va considérablement altérer le statut qui échoit à la figure burlesque traditionnelle. Poli et discret, Monsieur Hulot est ce grand type timide qui entend se fondre dans la masse sans jamais y parvenir, un anonyme moyen, dépourvu d'histoire personnelle comme de métier déterminé, dénué de fonction claire. Il n'est pas marquant et central comme sait l'être Charlot, mais décalé dans le décor, marchant sur la pointe des pieds comme pour ne pas froisser le sol. Tati en fait un lunaire aux vêtements mal ajustés, qui déborde toujours du cadre par son attention flottante : « Ce n'est plus David triomphant de Goliath, mais une sorte de myope à la confiance sans limites, qui traverse d'autant plus facilement les obstacles qu'il ne suppose pas un seul instant leur existence » [26]. Il y a bien chez Hulot un flou continu des repères, un manque chronique d'accommodation. Lorsque tous autour de lui tracent leur route sans se retourner, dans la géométrie des grands immeubles, lui a l'air toujours perdu, cherchant vaguement quelque chose ou quelqu'un. Bien souvent, les autres le

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

négligent. Hulot est somme toute presque indétectable : il ne fait que passer. Et finit même par disparaître durant des séquences entières de ses propres films, relayé par ses nombreux sosies (*PlayTime*).

Quand on est atteint, comme l'a joliment noté Bazin, d'une telle « discrétion d'être » [27], on devient une force d'atténuation, une silhouette en sourdine. Car Hulot n'est pas en lutte, ni vraiment motivé par une quête à atteindre : c'est comme si les événements lui passaient au travers, lui qui, élané, ne pèse pourtant pas grand-chose sur le reste du monde. Participant malgré lui, éternel touriste, ce sont les autres qui l'embarquent, les groupes d'hommes d'affaire américains en visite, les enfants chahuteurs, les vieux amis qui le reconnaissent dans la rue et le somment de les suivre. Ses trajectoires fluctuent ainsi au gré des distractions qui l'absorbent, le détournant constamment de son but initial. C'est aussi pourquoi le cinéma de Tati participe à définir, chez Deleuze et par opposition à Bergson, un nouvel âge du burlesque [28] : celui des « mouvements de monde » de l'ère électronique, où les mobilités constituent moins des actions consenties que des « ondes » qui se propagent. Dans ce phénomène général d'aspiration, le héros comique se trouve comme dilué, et n'est bientôt plus à l'origine des gags. Mais simultanément, la présence feutrée de Monsieur Hulot contredit les signes autoritaires qui entendent le guider - depuis les signalétiques urbaines, auquel le cinéaste consacre de nombreux plans, jusqu'à ces architectures modernes régulées comme un Surmoi qui observe (les yeux-hublots de la villa Arpel dans *Mon oncle*, les portraits de dirigeants dans la salle d'attente de *PlayTime*). Au formatage, Hulot répond par un goût immodéré pour les chaos festifs, les chemins buissonniers et les récréations : il incarne un individu furtif car non défini, et cette indécision devient à bien des titres une insolence, bien que celle-ci travaille en lui, la plupart du temps, de manière souterraine (il ne le fait pas exprès). Avançant tête en l'air, jamais orienté de manière franche, Hulot fonctionne à l'image un peu comme ces nuages gris ouvrant *PlayTime*, dont les fluctuations détonnent face à l'orthogonalité des bâtiments alentour.

Il n'y a pourtant pas à proprement parler de flou dans ce cinéma très graphique, sauf à considérer que les bruitages, formés de voix inaudibles, y participent : les haut-parleurs qui diffusent des messages partiels à l'arrivée des vacanciers en gare, dans une longue plainte étirée dont on ne saisit que le numéro de quai en fin de phrase (*Les vacances...*), le brouhaha continu en plusieurs langues de l'aéroport et le vrombissement des décollages qui couvre le contenu des conversations (*PlayTime*), l'expression orale des protagonistes ramenée à une succession de borborygmes... Il semble ici que les parasitages du sens devancent toute prise de parole claire et distincte. Le rôle prépondérant de ce magma sonore ne se dément pas si l'on considère l'importance croissante accordée par Tati aux arrière-plans : entretenant des simultanités qui mobilisent le regard sur plusieurs niveaux quitte à l'éparpiller, le cinéaste joue d'une confusion [29] par prolifération d'éléments. Les plans essentiellement panoramiques, qu'il emprunte à Keaton dans une autre visée, nous font errer au beau milieu des foules et des circulations encombrées. L'œil du spectateur se déluge, détectant ça et là et par surprise les drôleries enfouies dans la contiguïté des corps. Telle est la « démocratisation du gag » [30] prônée par Tati : l'attention se dissout dans une multiplicité de détails sans hiérarchie, où les premiers plans comptent moins que les fonds emmêlés. La perspective se dilate à force de rendez-vous manqués ; aucune vedette à l'écran, mais à dessein, une flopée de figurants anonymes. Cet effet de bouillonnement, combiné à l'extrême minutie des observations, mène dans *PlayTime* à une véritable poésie des flux (de paroles, de passants, de véhicules). Les choix chromatiques viennent encore redoubler la sensation de décentrement : lorsqu'il filme en couleur, Tati prend soin de réduire le punctum coloré au minimum requis. Le reste s'aplatit en un gris global - le contraste est saisissant, dans *Mon oncle*, entre l'ancien monde chatoyant (le marché et ses légumes) et cette modernité grise, plus neutre et indifférenciée. Quant au récit supposé, dénouements et péripéties laissent place à de petites distorsions aussitôt happées,

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

qui à elles seules tiennent les films sans autre justification. Les fins elles-mêmes restent flottantes : ce sont les chiens errants de *Mon oncle*, l'ébauche d'intrigue amoureuse avec la dame en vert dans *PlayTime*, opus qui finit par lâcher le spectateur dans la nuit tombante...

L'architecture, surtout, est chez Tati le vecteur de quiproquos sonores et visuels multiples qui traduisent une perte aiguë de l'orientation. Déjà dans *Mon oncle*, et pour ne citer qu'un exemple, l'espace quadrillé de la maison Arpel poussait Hulot à se méprendre : lors de la séquence de la *garden party*, portant une chaise à franges qui lui masque la vue, il confond les dalles de pierre blanche ponctuant la pelouse avec les nénuphars du bassin, et plonge les deux pieds dans l'eau. Mais un comble est atteint dans *PlayTime*, où les infrastructures vitrées offrent autant de surfaces confondantes et de cloisons luisantes à superposer. C'est le cas où l'extrême propreté du décor produit par endroits un brouillage intempestif des distinctions : Hulot est constamment à la recherche de repères fiables pour tenter de se guider, mais ceux qu'il parvient à isoler l'induisent automatiquement en erreur. Ainsi lorsqu'il croit reconnaître Giffard de l'autre côté de la rue, il suit son reflet jusque dans le *building* voisin, avant de s'apercevoir que le directeur était juste derrière lui... Plus tard, c'est Giffard [31] qui se fait piéger : talonnant un sosie qu'il prend pour Hulot, il se cogne violemment contre la vitre de sortie. Transparences et réverbérations se plaisent avant tout ici à gommer l'opposition entre intérieur et extérieur [32], et les limites architecturales deviennent en partie virtuelles : après qu'Hulot a malencontreusement brisé l'un des battants de verre de l'entrée du *Royal Garden*, le portier fait illusion au reste des clients en brandissant la poignée seule... Le son participe également de ces profondeurs fictives, bouleversant les distances (les pas tonitruants de Giffard dans le couloir interminable, qui le font paraître tout proche), exposant l'intime jusqu'à l'obscène (les bruits de la rue servant de fond sonore aux scènes intérieures des appartements en vitrine). Dans ce monde de signes illusoire, Hulot tâtonne. Et il n'est pas le seul, tant le principal enjeu de *PlayTime* semble bien être un défi à quiconque de trouver son chemin. La séquence de l'homme saoul, en fin de film, ne nous dit pas autre chose : pénétrant le *Royal Garden*, restaurant chic inauguré de justesse alors que les préparatifs s'éternisent, nous plongeons peu à peu dans une transe. À mesure que les clients affluent, envahissant l'écran, le service de restauration enchaîne les inepties, et les corps se balancent en rythme, emportés par le jazz. La climatisation se dérègle, le décor s'effondre, et dans la chaleur diffuse, des passants éméchés s'infiltrèrent sur la piste de danse. À l'issue de cette nuit blanche, l'un d'entre eux - un jeune américain particulièrement abreuvé - s'enquiert auprès d'Hulot d'un itinéraire à suivre dans Paris. Toujours prêt à rendre service, ce dernier le renseigne à l'aide d'une carte qu'il appuie à la verticale contre la colonne marbrée trônant près du bar. Quelques secondes plus tard, Hulot reparti, nous retrouvons le pauvre bougre en quête de cartographie, chancelant, qui tente en vain de suivre les linéaments de la paroi de marbre avec le bout du doigt...

>>>

Ces trois épisodes humoristiques, abordés ici trop brièvement, sont porteurs de dérives salutaires pour la vision (pour la raison). Il y aurait tant à dire sur ces sagesses de travers, où la netteté se double d'une irrépressible propension à rendre les cadres indécis. Dans le cas d'Allais conteur, ce sont les fumées rhétoriques de la mystification, celles qui déjouent les fausses clartés du sérieux et de la cohérence narrative, les faisant parfois basculer dans l'indistinction la plus totale. Partant d'un flottement méthodique qui le met en condition, Duyckaerts opère pour sa part le passage d'un flou de façade (la caricature de l'universitaire en mal de références impénétrables) à un brouillage consciencieux des certitudes enracinées. Enfin, l'on aurait presque chez Tati un équivalent spatial à ces phénomènes : avec Hulot, la figure comique du distrait se réinvente un flou de myope, qui opère

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

par dissolution des trajectoires à but et des rigidités de l'urbanisme. En aucun cas le vague n'est ici une fin en soi, mais bien un outil de distorsion, un réservoir de possibles qui rejoint les états vaporeux de l'alcool : depuis les hydropathes, ces allergiques à l'eau pure, jusqu'aux festivités arrosées du *Royal Garden*, l'art et l'humour se concoctent à l'aune des comptoirs de bistrot.

Notes

- [1] Alphonse Allais, « Le Captain Cap » (1902), *Œuvres anthumes*, Paris, Robert Laffont, 1989, p.1091.
- [2] Eric Duyckaerts, *Hegel ou la vie en rose*, Paris, L'Arpenteur Gallimard, 1992, p.88.
- [3] À ce propos, nous renvoyons à l'étude de Denys Riout, *La peinture monochrome, histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, pp.167-224.
- [4] Comme le souligne encore Denys Riout, la plupart de ces propositions n'ont d'existence qu'imprimée, à l'exception de celles, aujourd'hui perdues, qui furent présentées aux différentes expositions des Incohérents entre 1882 et 1893.
- [5] Ce procédé littéraire, entre bien d'autres, a été analysé avec soin par Daniel Grojnowski dans *Comiques, d'Alphonse Allais à Charlot*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, pp.33-38, et *Aux commencements du rire moderne, l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, pp.300-302.
- [6] Paru en 1880 dans *La Cravache* puis dans *L'Hydropathe*, ce texte de jeunesse a été reproduit par Daniel Grojnowski dans *Comiques...*, op. cit., pp.147-148.
- [7] Alphonse Allais, « À se tordre, histoires chatnoiresques » (1891), *Œuvres anthumes*, op. cit., p.48.
- [8] Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne...*, op. cit., p.197. Voir aussi Alphonse Allais, « Le Captain Cap », *Œuvres Anthumes*, op. cit., pp.1039-1156.
- [9] Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne...*, op. cit., p. 51.
- [10] Une recherche étymologique nous apprendra que l'appellation, dans son sens figuré, provient d'un vaudeville daté de 1840, qui mettait en scène un fumiste farceur...
- [11] Duyckaerts a d'abord suivi une formation de juriste, avec ses incontournables tournois de rhétorique, puis de philosophie à l'Université de Liège. Voir *Eric Duyckaerts, Palais des glaces et de la découverte*, 52e exposition Internationale d'Art, Biennale de Venise, du 10 juin au 21 novembre 2007, textes de Jacques Dubois, Christine Macel et Hans-Ulrich Obrist.
- [12] Voir notamment les vidéos *Conférence sur la main* et *La main à deux pouces*, datées de 1993.
- [13] Eric Duyckaerts, *Hegel ou la vie en rose*, op. cit., pp. 9-10.
- [14] *Ibid.*, p.43.
- [15] Voir notamment sa performance intitulée *Qu'appelle-t-on sortir ?*, donnée à la Villa Arson en 2007.
- [16] Eric Duyckaerts, *Hegel ou la vie en rose*, op. cit., voir pp.12-14.
- [17] *Ibid.*, pp.16-17.
- [18] *Ibid.*, pp.23-24.
- [19] « Pourvu qu'un texte puisse être reçu comme mobile », affirme Duyckaerts dans « Et ça ? » (2000), *Théories tentatives*, Paris, Léo Scheer, 2007, p.16.
- [20] Eric Duyckaerts, *Hegel ou la vie en rose*, op. cit., voir pp.48-50.
- [21] *Mon ex*, en 2007.
- [22] Eric Duyckaerts, *Hegel ou la vie en rose*, op. cit., p.51.
- [23] *Ibid.*, voir pp.51-54.
- [24] Eric Duyckaerts, « Cucurbitacée sauvage » (2005), *Théories tentatives*, op. cit., pp.63-64. Cette

6. Effets de flou en régions humoristiques : quelques pistes dignes d'alcool

proposition s'inspire ouvertement des *Aphorismes* de Christoph Lichtenberg.

[25] Le personnage de Hulot apparaît d'abord dans *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953), puis dans *Mon oncle* (1958), *PlayTime* (1967), et enfin *Trafic* (1971).

[26] Jacques Tati cité in Jean-Philippe Guerand, *Jacques Tati*, Paris, Gallimard, 2007, p.120.

[27] André Bazin, « M. Hulot et le temps », *Qu'est-ce que le cinéma* (1958), Paris, Editions du Cerf, 2010, p.43.

[28] Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, voir pp.89-91. Citons également l'article d'Elisabeth Wetterwald intitulé « Jacques Tati, le comique de l'oblique », *Artpress Spécial* n°24, 2003, pp.95-97, où le flou dégagé par Hulot est opposé à la raideur bergsonienne.

[29] Le dernier scénario écrit par Tati en 1973, projet resté inachevé, s'intitulait précisément *Confusion*.

[30] *Jacques Tati, Deux temps, Trois mouvements*, La Cinémathèque Française, Paris, exposition du 8 avril au 2 août 2009, voir notamment pp.141-142.

[31] Le premier nom envisagé par Tati pour le personnage de Giffard était d'ailleurs Gipert ("J'y perds"), voir François Ede et Stéphane Goudet, *PlayTime*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002, p.116.

[32] « C'est si pratique, tout communique ! » lançait déjà Madame Arpel à ses voisines dans *Mon oncle*, en pleine visite guidée de sa villa moderne.