UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Article scientifique | Article | 2010

Published version | Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati

Bolens, Guillemette

How to cite

BOLENS, Guillemette. Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati. In: Studia philosophica, 2010, vol. 69, p. 143–161.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:17190

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Studia philosophica 69/2010

Guillemette Bolens

Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati

Shaped through interrelated body schemas and the intermediary space and time of gestural interaction, kinesic events ground the possibility of intersubjectivity. Buster Keaton and Jacques Tati tell extraordinarily expressive, albeit silent, tales of kinesis. They stage the complexity of multi-layered forms of intentionality and agency, and show the cardinal importance of sensorimotricity in human cognition. Kinesic fictionalizing acts in their films manifest the significance of unpredictability in human expressiveness as well as the importance of active perception in the viewer's reception of artworks.

Si l'action n'a quelque splendeur de liberté,
elle n'a point de grâce ni d'honneur.
Montaigne, *Les Essais* III. 9

Comment analyser le sens d'un événement kinésique et saisir la *facture* particulière des mouvements d'un corps vivant telle que ces mouvements ont lieu dans le contexte d'une interaction intersubjective ? Dans *La Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty écrit que « Le sens des gestes … [est] ressaisi par un acte du spectateur. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte … La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. »[1] Qu'est-ce que « les pouvoirs de mon corps » ? Comment comprendre et rendre compte de la dynamique de l'acte perceptif dont parle Merleau-Ponty quand nous regardons l'expressivité motrice remarquable des grands maîtres du burlesque que

[1] Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945) p. 215.

sont Buster Keaton et Jacques Tati ? Mon but à travers ces questions est de saisir le plus précisément possible la « splendeur de liberté » des actions de ces artistes du mouvement.

Pour travailler sur le sens du mouvement, j'ai cherché à distinguer entre le *kinésique* et le *kinesthésique,* et entre le *kinésique* et le *kinétique.*[2] J'entends par kinésie la *perception* motrice et par kinesthésie la *sensation* motrice. En tant que sensation, la kinesthésie n'est pas communicable à autrui. La kinésie, par contre, est une perception chez autrui ou soi-même de mouvements en fonction de paramètres visuomoteurs, traduits en des données communicables, telles que l'amplitude, l'extension, la vitesse d'un geste, etc. Pour ce qui est du *kinésique* et du *kinétique*, le *kinétique* renvoie aux mouvements matériels de n'importe quelle sorte de corps du point de vue des lois de physique : il peut s'agir d'un bloc de granit ou d'une toupie qui va tomber au moment de décélérer, ou encore d'un corps humain dans son acception de *Körper*. Le *kinésique*, en revanche, concerne l'expression et la perception des mouvements corporels dans l'interaction. Le kinésique est un événement et il a lieu dans l'espace et le temps intersubjectifs.

Le kinésique s'inscrit dans un registre événementiel où il y a *de l'autre* (physiquement présent ou absent, imaginé). Shaun Gallagher écrit en référence à la théorie du geste dite *Communicative Theory of Gesture* : « gesture is an action that helps to create the narrative space that is shared in the communicative situation ».[3] Mon champ d'observation est cet espace nécessairement intermédiaire, espace narratif interpersonnel créé par le geste. Mais c'est également l'événement kinésique tel qu'il engage le sens moteur dans la stylisation d'une œuvre d'art. Mon objectif est de développer une pratique perceptive du kinésique dans la formalisation stylisée qu'est l'œuvre, où la perception est envisagée comme une action, selon l'idée explicitée par Alain Berthoz que « la perception est exploration active ».[4] Développer une pratique perceptive du kinésique implique d'envisager la perception et la cognition comme des dynamiques renvoyant tôt ou tard à un savoir d'origine corporelle. Dans *Embodiment and Cognitive Science*, Raymond Gibbs insiste sur le fait que l'activité corporelle est centrale pour la vie men-

2 Voir Guillemette Bolens: *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire* (Lausanne : BHMS, 2008).

3 Shaun Gallagher : *How the Body Shapes the Mind* (Oxford : Clarendon Press, 2005) p. 117.

4 Alain Berthoz: *Le Sens du mouvement* (Paris : Odile Jacob, 1997) p. 179. Voir également Alva Noë : *Action in Perception* (Cambridge, Massachusetts, London : The MIT Press, 2004) p. 215.

tale :[5] « The brain does not work in isolation, but is part of an organic whole that includes the nervous system and kinesthetic sensations of the body in action.»[6] Pour comprendre un mouvement ou un geste, nous avons recours à un type de savoir qui est sensorimoteur avant d'être langagier.[7]

1. La finesse de Jacques Tati

Afin d'expliciter plus concrètement en quoi cela peut concerner Tati et Keaton, j'aimerais considérer une première scène des *Vacances de M. Hulot* (1953). De son vrai nom Jacques Tatischeff (1907-1982), Français d'origine russe, Tati a réalisé six films principaux, entre 1949 et 1974,[8] lesquels ont tous le kinésique pour point de focalisation central.[9] Son cinéma met en lumière les nuances d'un mouvement, d'un geste qui synthétise une relation interpersonnelle dans l'instant ou aussi l'acte mobile de la perception d'un mouvement.[10]

La scène en question montre l'arrivée de M. Hulot dans une pension de vacances. Avant même d'entrer, Hulot a un impact sur la kinésie de tous les vacanciers présents dans le salon en raison du vent qui s'engouffre à travers la porte qu'il a laissée ouverte pour aller chercher ses valises dans sa voiture. Le début de la séquence montre l'hôtelier cherchant à fermer la porte d'un mouvement de jambe arrière tandis qu'il porte un baquet rempli d'eau (Fig. 1). Hulot entre alors et ferme la porte, déséquilibrant la dynamique de l'hôtelier qui renverse la moitié de son baquet (Fig. 2). Le mouvement qui est montré a lieu entre l'hôtelier et Hulot et *met en acte* le rapport du schéma corporel de l'un avec celui de l'autre, signalant que la présence d'autrui a

5 Raymond W. Gibbs, Jr : *Embodiment and Cognitive Science* (Cambridge : Cambridge University Press, 2006) p. 275.

6 Ibid. p. 279.

7 Voir Antonio Damasio : *The Feeling of What Happens : Body and Emotion in the Making of Consciousness* (Orlando, Austin, New York, San Diego, London : A Harvest Book, Harcourt, Inc, 1999) et Marc Jeannerod : *Motor Cognition : What Actions Tell the Self* (Oxford, Oxford University Press, 2006).

8 *Jour de Fête* 1949, *Les Vacances de M. Hulot* 1953, *Mon Oncle* 1958, *Playtime* 1967, *Trafic* 1971, *Parade* 1974.

9 Je fais l'analyse du style kinésique des œuvres de Tati dans la conclusion du *Style des gestes* (n. 2) pp. 131-138.

10 Voir en particulier la triple scène de la guimauve dans *Les Vacances de M. Hulot*. Cf. ibid. pp. 132-133.

d'emblée un impact sur la kinésie du sujet percevant. La kinésie relève d'un événement interpersonnelle indéfectiblement fondé dans les schémas corporels (au pluriel) des interactants : les deux schémas corporels, celui de l'hôtelier et celui de Hulot, *ont lieu* en acte et en relation l'un avec l'autre ; ils sont actualisés par l'événement kinésique, lequel élabore, par les gestes, l'espace narratif de l'échange.

Fig. 1 et 2: *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati (1953).
© Les Films de Mon Oncle.

Une fois entré, Hulot avance la main pour serrer celle de l'hôtelier qui reste immobile, portant son baquet, le regard fixé sur Hulot. Les mains de Hulot répondent à ce silence kinésique par une série de gestes infimes, complexes et rapides, signifiant que Hulot attribue (du moins dans le registre de l'échange social) la paralysie momentanée de son interlocuteur au fait que ses mains sont occupées. Indépendamment de notre compréhension du dialogue kinésique muet qui a lieu entre l'hôtelier et Hulot, la facture des gestes de ce dernier évoque dans leur richesse expressive ces questions d'Alessandro Delco concernant la peinture : « Qu'est-ce qu'une pensée qui se passe de mots, et qui tout en demeurant enfermée dans son mutisme, est néanmoins d'une éloquence infinie ? Qu'est-ce que cette expressivité dont les effets de sens […] sont incomparablement plus riches que les enchaînements propositionnels ? »[11] Les gestes de Hulot devant l'hôtelier tenant son baquet ne sont pas réductibles à des concepts et font obstacle à une traduction langagière, nécessairement déficiente. Aucune description ou traduction linguistique (ou algébrique, comme le souligne Jackendoff), aussi poussée soit-elle, ne peut

11 Alessandro Delcò: *Merleau-Ponty et l'expérience de la création. Du paradigme au schème* (Paris : PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2005) p. 167.

rendre leur facture exacte.[12] En outre, la question ici n'est pas d'imaginer (ou simuler mentalement) ce qui se passe dans l'esprit de Hulot (Tati tenait à ce que la psychologie de Hulot reste « infranchissable »)[13] mais bien, au moment où l'immobilité de l'hôtelier pousse Hulot à monologuer de la main, de percevoir pleinement les nuances de sa corporéité telle qu'elle se manifeste kinésiquement.

Comment traduire un événement kinésique en une proposition, même raffinée, sans voir s'évaporer ce qui constitue la facture précise et la qualité expressive du geste, et donc, du point de vue kinésique, son sens ? La charge expressive de ce geste est accessible, d'après Merleau-Ponty, uniquement « par contact direct », car le sens d'un corps est « un nœud de significations vivantes », irréductible à « la loi d'un certain nombre de termes covariants ».[14] Cette perspective rejoint celle de Marcel Proust quand il écrit que « … notre connaissance des visages n'est pas mathématique. D'abord, elle ne commence pas par mesurer les parties, elle a pour point de départ une expression, un ensemble. »[15] Proust explique encore que l'expression suffit « à faire croire à d'énormes différences entre ce que sépare un infiniment petit – un infiniment petit qui peut à lui seul créer une expression absolument particulière, une individualité », faisant « apparaître ces visages comme irréductibles les uns aux autres ».[16] La perspective kinésique implique de tenir compte de la dynamique propre de l'acte perceptif, lequel ne peut se réduire à une série de réactions homogènes prévisibles.

Après le dialogue kinésique entre Hulot et l'hôtelier devant la porte, Hulot veut prendre une chambre et s'inscrire au registre de l'hôtel. Face à l'hôtelier, Hulot tient ses valises, et comme l'humain n'a que deux mains, si ces dernières sont prises, alors il ne peut pas écrire, tout comme l'hôtelier ne pouvait serrer la main de Hulot quand il tenait son baquet. L'hôtelier s'apprête alors à écrire à la place de Hulot et lui demande son nom. Mais Hulot

12 Voir Ray Jackendoff : *Foundations of Language : Brain, Meaning, Grammar, Evolution* (Oxford, Oxford University Press, 2002) p. 350.

13 Jean-Claude Carrière, propos recueillis par S. Goudet in Stéphane Goudet et Macha Makeïeff, Jacques Tati : *Deux temps, trois mouvements* (Paris : Naïve, 2009) p. 269 : « [Tati] tenait beaucoup, toute sa vie, à faire de monsieur Hulot … un personnage duquel la psychologie serait infranchissable. Hulot était quelqu'un qui réagissait à ce qui se passait autour de lui. »

14 Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception* (n. 1) pp. 176-177.

15 Marcel Proust : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. par Pierre-Louis Rey (Paris : Gallimard, 1987, 1988) p. 505.

16 Ibid.

ne pose toujours pas ses valises et ne peut donc enlever de sa bouche la pipe qui l'empêche d'articuler son nom de façon audible. Comme l'humain parle avec la bouche, si celle-ci est obstruée, alors cet humain ne peut pas se faire entendre distinctement. Le « je peux » du corps phénoménologique est ici un « je ne peux pas » extraordinairement expressif. En tant que membre de l'espèce humaine, nous entendons ces différents gestes grâce à nos schémas corporels respectifs. Et surtout, l'humour de la scène va dépendre de la manière avec laquelle nous investissons ce savoir lié à nos schémas corporels au moment de percevoir l'échange kinésique. Cet investissement est en effet déterminant quand Hulot, qui ne pouvait pas écrire parce que ses mains étaient prises, décide pour finir et après coup de poser ses valises le temps de remettre son chapeau. Il est éminemment possible de passer à côté de ce « gag », si le spectateur n'active pas son savoir corporel et un type de connaissance indissociable en l'occurrence du schéma corporel.

Il en va de même de ce qui est dit de la bouche et de la parole dans cette scène. L'hôtelier décide de libérer la bouche de Hulot pour comprendre rien moins que son nom, le signifiant de son identité sociale, seul mot prononcé par Hulot de façon audible pour le spectateur dans le film entier. C'est par ce signifiant que la présence de Hulot est inscrite dans le registre de l'hôtel. Puis, l'hôtelier remet le tabac ébouriffé dans la cheminée de la pipe dans un geste qui est au croisement entre l'absolument incongru et l'évidence du quotidien. Là encore, c'est au spectateur d'entrer en matière avec ce geste et avec les mouvements faciaux de Hulot lors de la transaction de la pipe et quand il suit les mouvements d'écriture de l'hôtelier. Ces mouvements sont d'une subtilité remarquable et, s'ils sont drôles, c'est en raison de leur finesse. Tout ce que Hulot signifie de sa *réalité identitaire kinésique* au moment de cette inscription dans le registre de l'hôtel excède non seulement les cinq lettres de son nom, mais aussi, et massivement, une formulation langagière.

Pour revenir à Merleau-Ponty et à Proust, notre compréhension du visage de Hulot passe par le contact direct, et ce visage, mis en art par Tati, montre à quel point l'infiniment petit est déterminant dans une expression kinésique. Alessandro Delcò, parlant de Merleau-Ponty, décrit ce qui pourrait parfaitement s'appliquer à Jacques Tati :

> Avec raison, donc, Merleau-Ponty se déplace du côté des différences les plus légères. Ce sont ces émergences fort indéterminées – montrant néanmoins déjà les linéaments d'un style – qui retiennent l'attention du phénoménologue. Qu'est-ce qui fait signe, au juste, dans ce genre de signes ? Que donnent à penser des indications si ténues ? Pourquoi les choses s'ouvrent-elles de façon si ambiguë ?

> Quel type de questionnement pourrait être adapté à l'extrême fragilité de ce qui se présente ainsi ? L'*hybris* identifiante de la parole thétique n'égorge-t-elle pas dans l'œuf les différences minimes qui sont en train de percer là ?[17]

Comment, sans détruire la dynamique de l'événement kinésique, rendre compte valablement de la force expressive et donc du sens d'une œuvre fondée dans le kinésique ?

Un autre passage des *Vacances de M. Hulot* est intéressant par rapport à l'investissement du schéma corporel dans la dynamique de notre acte perceptif. Cette scène montre un vendeur de glaces tendre deux cornets glacés à une petite main d'enfant qui brandit un billet de l'autre côté d'un chariot à glaces. En ce qui concerne le schéma corporel, la force de la scène vient d'emblée de cette main d'enfant, seule visible et pourtant signifiant un corps vivant, présent et mobile – et émouvant : je suis touchée par la vue de cette main parce qu'elle renvoie à de l'humain et à un humain dont je comprends immédiatement que sa taille l'oblige à tendre le bras très haut pour lui. Ensuite, l'humour du vendeur qui tient ses deux cornets sans lever la tête de son journal est également ancré dans le schéma corporel : il n'a pas besoin de regarder où tendre les glaces car il a suffisamment d'informations kinesthésiques, en relation avec ce qu'il sait et sent de la longueur de ses bras, pour le faire sans l'aide d'un contrôle visuel. Et cependant, dès que l'enfant s'en retourne, quelque chose se passe qui est exactement ce que j'entends par un événement kinésique : tout à coup il y a de l'autre suffisamment clairement pour que le sujet se lève et regarde. Et notez qu'il se lève : la perception est de tout le corps à travers l'activation du schéma corporel.

Viennent ensuite deux chutes anticipées qui finalement n'ont pas lieu. L'enfant vacille très légèrement sur une marche ensablée et le schéma corporel fait son travail d'adaptation : l'enfant réajuste sa dynamique en une fraction de seconde et retrouve immédiatement son équilibre. Ce faisant, sa vue a généré une réaction sensorimotrice et cognitive d'anticipation chez le spectateur. Le mouvement de l'enfant est à la fois infime et fondamental, activant chez autrui une résonance sensorimotrice et affective (par mon savoir sensorimoteur j'anticipe l'événement d'une chute et j'en éprouve une émotion, même fugitive). Tati est le génie qui a su montrer l'importance de cet aspect de l'humain, avec une finesse d'autant plus époustouflante qu'elle est simple et dépourvue d'ostentation. Puis, au moment où l'enfant va ouvrir la grande porte, et alors que l'une des glaces se retrouve la tête en bas, celle-

[17] Delcò : *Merleau-Ponty* (n. 11) p. 175.

ci ne tombe pas. La splendeur de liberté que Montaigne attend d'une action existe dans ce geste de tendresse et d'humour du cinéaste. Ce geste s'entend à condition, premièrement, que nous soyons en phase avec le style de l'œuvre et le registre de son expressivité et, deuxièmement, que nous soyons conscients de notre anticipation : nous savons que du point de vue *kinétique*, en toute probabilité, la glace devrait tomber. Cette anticipation est orchestrée par l'artiste, soulignée par la musique, et elle doit être perçue par le spectateur pour que le sens *kinésique* de cette scène soit à son tour perçu, à savoir que l'art n'est pas soumis à la pesanteur et qu'il peut en jouer pour dire l'humain autrement, ici par le plaisir que ressent le spectateur de ce que, avec grâce et humour, l'enfant l'a emporté sur la gravité et de ce qu'il peut alors tendre une glace à son frère.

Il existe trois niveaux de perception kinésique dans les deux scènes de Tati que nous venons de considérer. Premièrement, celle de la compréhension du mouvement, par exemple, monter des marches ou fermer une porte. Deuxièmement, nous comprenons la narration qui a lieu dans l'interaction : l'hôtelier n'a pas pu ou voulu serrer la main de Hulot et Hulot ne peut ou ne veut pas écrire parce qu'il ne pose pas ses valises. Troisièmement, l'œuvre mobilise l'intelligence kinésique du spectateur d'une manière qui est propre à l'œuvre elle-même. C'est là que je situe le style kinésique. C'est dans la manière singulière qu'a une œuvre de mobiliser l'intelligence kinésique du spectateur. L'analyse du style kinésique des films de Tati nécessite un travail du spectateur sur les modes de sa perception et sur ses propres anticipations sensorimotrices et cognitives. Le destinataire est responsable de l'attention qu'il investit dans la perception de nuances centrales à la compréhension des événements kinésiques narrés. Il est donc impossible de rendre compte du film en racontant l'intrigue, qui est d'ailleurs rudimentaire. Et quand bien même tenterais-je de formuler les nuances motrices des scènes en question, l'extrême subtilité des mouvements de Hulot ou de l'enfant aux glaces resteraient intraduisibles verbalement. Une capture d'écran, dès lors qu'elle immobilise l'image, ne permet pas non plus d'en rendre compte. Mais aussi, le visionnement du film n'exclut pas la possibilité de passer à côté de cette extrême précision par laquelle l'imprévisibilité et l'ampleur expressive de l'humain sont mises en art par Tati. Le style kinésique des œuvres de Jacques Tati ouvre l'espace narratif, permis par un schéma corporel en acte, sur des possibilités expressives dont la finesse est une forme d'égard, ayant un impact sur la cognition motrice et la kinésie du spectateur – par exemple s'il sourit – à condition que celui-ci choisisse d'activer les potentiels de son intelligence kinésique.

Considérons un dernier détail au sujet de la scène des glaces, soit l'événement kinésique qui a lieu entre les deux enfants mangeant leurs glaces en regardant un homme en équilibre sur une échelle pour fixer une guirlande. La qualité expressive des mouvements d'yeux, de jambes et de mains du plus jeune – il doit avoir trois ans – vient de ce qu'il ne semble y avoir chez lui aucun jeu d'acteur. Après s'être assis aux côtés de son frère, il fait passer sa glace de sa main gauche à sa main droite et sa main gauche se rapproche légèrement de son torse. Ce geste microscopique est d'une beauté immense, non pas pour ce qu'il signifierait autre chose que lui-même dans une approche symbolisante ou psychologisante, mais bien parce que son sens est irréductible à autre chose qu'à cette main-là dans le style de sa présence. C'est minuscule, c'est la nuance infime dont parle Proust, nuance qui en même temps fait la différence et fait obstacle à toute définition de l'humain qui pourrait réduire l'humain à une équation fermée, aussi complexe et élaborée fut-elle. C'est à mes yeux en cela que la science a besoin de l'art. Afin de ne pas pouvoir tomber dans l'illusion d'une maîtrise totalisante. L'acte fictionnel (*the fictionalizing act*), l'œuvre d'art, est un fait anthropologique, selon Wolfgang Iser, non pas en ce qu'il décrirait un état de culture ou un fait du monde, mais en ceci qu'il est un processus par lequel l'humain empêche les définitions que l'humain se donne de lui-même de limiter sa propre imprévisibilité.[18]

2. *Buster Keaton et* 'the slapstick attitude'

Avec un style kinésique différent, Jacques Tati est l'héritier de la force expressive d'un Buster Keaton (1895-1966). Tati admirait immensément ce génie du burlesque américain et, dans une interview des *Cahiers du cinéma*, il prononça cette belle phrase à son sujet : « la pureté de son talent explose sans cesse. »[19] Dans son autobiographie, *My Wonderful World of Slapstick*, écrit avec Charles Samuels en 1960, Keaton fait référence à son enfance pas-

[18] Wolfgang Iser : *The Fictive and the Imaginary : Charting Literary Anthropology* (Baltimore, London : The Johns Hopkins University Press, 1993) ; Wolfgang Iser : *The Range of Interpretation* (New York : Columbia University Press, 2000) pp. 172-177.

[19] Serge Daney, Jean-Jacques Henry, Serge Le Péron : *Entretiens avec Jacques Tati, 2: Propos rompus* (Paris : Cahiers du cinéma).

sée sur les planches avec ses parents, acteurs de vaudeville.[20] Depuis l'âge de quatre ans, il faisait partie du spectacle avec des numéros si rudes que la protection de l'enfance essaya plusieurs fois d'interdire le spectacle de la famille Keaton. Minimisant sa souffrance (il était appelé l'enfant serpillière), Keaton présente ces années comme une formation dans l'art de la chute. Dans son livre, il compare les acteurs qui n'ont pas appris à contrôler les impacts, « who did not know how to take a fall »,[21] et ceux qui savent tomber : « I did learn to fall as a kid, just as Chaplin, Lloyd, and Fairbanks did. […] What I do know about is body control. When you start to go through the air your head is your rudder – it steers you. »[22] L'événement de la chute est omniprésent dans le cinéma burlesque. Et il active immédiatement le rapport des possibilités kinésiques du corps, lequel est obligatoirement à conceptualiser comme corps en situation, à la fois passif et actif, engageant le schéma corporel et l'image corporelle dans un environnement physique et un contexte socioculturel et relationnel nous rappelant sans aucun doute possible que nous *sommes* des corps.

Le cinéma burlesque, dit en anglais *slapstick*, correspond à une période qui est généralement associée au cinéma muet. Certains protagonistes clés de cette période sont Mack Sennett qui découvrit Charlie Chaplin ; un acteur comme Roscoe Arbuckle, surnommé Fatty, grâce auquel Keaton débuta au cinéma en 1917 à l'âge de 21 ans ; ou encore Joe Schenck qui produisit les films de Keaton de 1920 à 1928, avant que cet artiste génial ne signe un contrat avec la Metro-Goldwyn-Mayer (en 1928) qui lui fasse perdre toute liberté artistique.

Dans une perspective plus large que la périodisation du slapstick américain muet, Jean-Philippe Tessé donne une définition du burlesque qui montre l'importance de ce genre cinématographique pour l'analyse de la corporéité en mouvement :

> [L]'imagination burlesque n'est pas la faculté de tirer quelque chose de rien, mais de déplier ce qui se loge entre ce qui est et ce qui pourrait être, l'exploration des possibles.[23]

20 Buster Keaton, Charles Samuels : *My Wonderful World of Slapstick* (New York : Garden City, 1960; reprint Da Capo Press, 1982).

21 Ibid. p. 150.

22 Ibid. p. 149.

23 Jean-Philippe Tessé : *Le Burlesque* (Paris : Cahiers du cinéma, coll. « les petits cahiers » et SCÉRÉN-CNDP, 2007) p. 44.

> Ce qu'il faut retenir, c'est l'effort ininterrompu qui remue le corps, le met sous tension. Poursuivons : quelle est la direction de cette tension, de cet effort permanent à quoi est astreint le corps ? Elle est relative à la singularité du corps de chacun, à ses caractéristiques particulières. Les récits se fondent sur cette variable.[24]

> Le burlesque est un triomphe et une inquiétude, un vertige, puisqu'il fait trembler le monde sur ses bases. A cela, il faut opposer une attitude.[25]

Il est une scène dans *Steamboat Bill Junior*, tourné par Keaton en 1928, qui synthétise magnifiquement les trois points explicités par Tessé, à savoir l'exploration des possibles ; la singularité du corps de chacun ; et l'impératif d'opposer une attitude.

Steamboat Bill Junior est le dernier film autonome de Keaton. La séquence en question montre Buster saisi par la force invisible du vent dont l'impact est rendu visible par ses mouvements. La diagonale formée par son corps, à la fois éminemment dynamique et persistante, faite de résistance active, tenant contre le vent, est une épure, le manifeste de la *slapstick attitude*, une affirmation incarnée du désir de faire face à ce choc perpétuel que constitue le monde phénoménologique. Le verbe anglais qui conviendrait le mieux ici est *to with-stand*, résister dans le sens de « se tenir debout avec », envers et contre tout.

La corporéité est indissociable chez Keaton d'un phénomène perpétuel et global d'actions et de réactions kinésiques associées à des causes et des conséquences kinétiques, où le corps et le monde ne cessent de se provoquer l'un l'autre, c'est-à-dire de provoquer la présence réactive de l'autre. Le sujet est toujours d'emblée jeté par le monde dans le monde, lequel n'existe et n'a de sens qu'en ce qu'il est vécu et perçu par cette incarnation singulière et mobile qu'est la personne. Dans le burlesque le monde nous arrive en pleine figure et pas seulement sous la forme d'une tarte à la crème : il peut s'agir de vent, d'un pain de guimauve malaxée, d'un torrent d'eau, ou d'une femme.

Dans cette exploration des possibles, le projectile peut aussi bien être Buster lui-même. Fait en 1924, *Sherlock Jr.* comporte une longue séquence dans laquelle Buster est assis sur le guidon d'une moto qui a perdu son chauffeur. Son parcours sur cette moto constitue une longue chute horizontale qui n'en finit pas de traverser l'écran de part en part, et en profondeur, jusqu'à ce que Buster traverse une fenêtre, pieds en avant en un vol plané impeccable,

24 Ibid. p. 59.
25 Ibid. p. 65.

et percute un gangster sur le point d'abuser de sa fiancée. En ce qui concerne le concept d'*agentivité*, un humain est ici à la fois *agent* – ne serait-ce que par sa capacité à *tenir* activement en équilibre instable sur un objet mobile – et *agi*, pour la même raison surréaliste qu'il tient assis sur un guidon de moto sans chauffeur.[26]

Nous avons vu que Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception* écrit que « Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. »[27] Qu'en est-il des intentions dans cette scène ? Quel est l'objet intentionnel auquel le « je peux » du corps du spectateur s'ajuste ? Dans son article « La dynamique des intentions », Elisabeth Pacherie distingue trois types d'intentions : les intentions dirigées vers le futur (par exemple ici Buster cherche à libérer sa fiancée), les intentions dirigées vers le présent (par exemple utiliser une moto pour arriver plus vite vers la fiancée) et les intentions motrices (ne pas tomber de la moto).[28] De ce point de vue, Buster agit triplement ses intentions – et le spectateur réceptif est assez éprouvé à la fin de la séquence.

Mais s'ajoute à cela que Buster atteint son but en devenant un projectile, comme si l'intention globale qui l'animait dépassait son contrôle, alors même que ceci est rendu possible par une très grande agilité, c'est-à-dire par une capacité intentionnelle d'adaptation kinesthésique et par les ajustements constants du schéma corporel qui mettent en acte son intention de *ne pas* tomber. Même après avoir percuté le gangster qui est propulsé à travers le mur, Buster n'est pas écrasé au sol : il est assis sur la table et se remobilise aussitôt. Toujours en mouvement, sa corporéité est agissante comme une intentionnalité qui parvient tout juste à suivre son actualisation. Ce n'est pas Buster qui fait un geste, c'est le geste qui s'incarne dans le corps de Buster à travers l'aptitude sensorimotrice de celui-ci et son intention globale, permanente, à la fois précise et diffuse, de ne pas tomber et de sauver sa fiancée, captive d'un gangster libidineux. Or, cette intentionnalité à la fois agissante et presque débordée a un impact considérable puisque, en définitive, le viol de la fiancée n'a pas lieu, et ce grâce à la chute techniquement parfaite d'un

26 Voir Marc Jeannerod : *Consciousness of Action and Self-Consciousness : A Cognitive Neuroscience Approach*, in Johannes Roessler, Naomi Eilan (éd) : *Agency and Self-Awareness : Issues in Philosophy and Psychology* (Oxford, Oxford University Press, 2003) pp. 128-149.

27 Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception* (n. 1) p. 215.

28 Elisabeth Pacherie : *La dynamique des intentions*, in *Dialogue XLII* 3 (2003) pp. 447-480, la pagination en ligne va de 1 à 30.

Buster transformé en boulet de canon, ou faut-il dire en flèche, une flèche qui ne serait pas de Zenon.

Dans ce champ de possibles, ce qui a lieu et qui relève du kinésique est l'imprévisibilité et la potentielle richesse expressive d'un humain, avec la possibilité que son postérieur rebondisse sur une table et le propulse pieds en avant contre son adversaire. Ceci donc sans romantisme ni idéalisation, d'où l'intérêt d'un genre comme le burlesque. Quelque chose s'exprime d'essentiel qui relève du plus aléatoire dans l'expressif, un *aléatoire* mis en art avec une *rigueur* d'ingénieur par Keaton. Tati et Keaton en ce sens se rejoignent. Avec cette distinction de style que, là où Tati met en art les nuances fines d'un geste interpersonnel, Keaton montre la ligne motrice complexe d'un trajet corporel dans l'espace, à la fois kinétique et kinésique. L'usage du vent chez les deux cinéastes est, à cet égard, révélatrice. Chez Tati, le vent fait remuer entre eux les clients de l'hôtel ; chez Keaton, le vent est une force kinétique qui bouleverse le corps et l'oblige à résister.

Le kinétique joue un rôle primordiale dans le style expressif de Keaton, mais ce style s'articule toujours néanmoins, comme chez Tati, à de l'autre, que cet autre soit physiquement présent ou absent. L'autre, c'est « le motard de Keaton ». Même absent, Buster s'adresse à lui. Dans *Sherlock Jr.*, cet autre est son assistant, le Watson de ce Sherlock, qui se déguise sans cesse et s'identifie en enlevant sa fausse moustache d'un geste théâtral. L'expressif se dit en relation à cet autre à travers les possibles kinésiques du schéma corporel en acte que l'artiste Keaton a su mettre en image. Ces possibles, articulant le kinétique au kinésique, se manifestent à tous moments dans la scène de la moto : lorsque Buster saute sur le guidon ; lorsqu'il parle et s'accoude sur l'épaule du motard alors qu'ils sont en pleine course ; lorsqu'il pointe son indexe dans la bonne direction, celle qui doit conduire à la fiancée ; lorsqu'il perd quasiment l'équilibre au moment où progressivement il prend conscience de l'absence du conducteur, tombé en route. L'autre, « le motard de Keaton », Buster le cherche en regardant la caméra. Et l'événement kinésique nous renvoie alors à nous dans notre acte perceptif et à la conscience que nous pouvons *prendre* – ou ne pas prendre – de ce que notre position, a priori stable et distante, ressemble en définitive à celle de Buster, *tenant* assis sur un guidon sans chauffeur, alliant une adaptabilité suffisamment bonne à une vulnérabilité phénoménale. Notre vue, à travers la caméra, est aussi tremblée que l'image du film.

Notre perception est mobilisée par Keaton, elle est rendue mobile pour que son œuvre soit saisissable. Le phénomène de la prise de conscience dans cette scène déborde de l'esprit et du crâne pour englober toute la personne

en acte, de sa kinesthésie à sa cognition. Sans l'activation de notre savoir sensorimoteur, cette scène perd non pas seulement sa saveur mais aussi son sens. Dans *The Sense of Space*, David Morris écrit :

> One of Merleau-Ponty's greatest discoveries in the *Phenomenology of Perception* is that of *sens* in movement. « [W]hat we have discovered through the study of motility [*motricité*] », he writes, is « a new sense [*sens*] of the word sense [*sens*]». If the empiricists were wrong to cobble *sens* from « fortuitously agglomerated contents », the rationalists and idealists were wrong to constitute *sens* through the act of a pure « I ». Such an act could not account for the « variety of our experience, for that which is non-sense [*non-sens*] within it, for the contingency of its contents ». Rationalism could not account for what I have called the lability of experience, or the way that *sens* crosses into a world prior to *sens*, into an « unreflective fund of experience ». On the contrary, « Bodily experience forces us to acknowledge an imposition of *sens* which is not the work of a universal constituting consciousness, a *sens* that clings to certain contents ». Everything said so far leads to the conclusion that the contents in question arise in movement : *sens* clings to folds of body-world movement.[29]

Grand maître dans l'art de chuter, Keaton actualise un sens qui s'agrippe aux replis contingents du mouvement entre corps et monde (*a* sens *that clings to folds of body-world movement*), un sens fondé dans la façon qu'il a d'échapper au contrôle fantasmatique d'un *je* parfaitement conscient, rationnel et maîtrisant.[30] Keaton est passé maître dans l'art de ne pas être dans la maîtrise. Concernant le style des chutes keatoniennes, son aspect le plus notable est la manière avec laquelle Keaton développe les potentiels de la chute en exploitant l'adaptabilité de son schéma corporel et les contraintes de la gravité. Dit autrement, les contraintes de la gravité sur son corps en mouvement

29 David Morris : *The Sense of Space* (Albany : State University of New York Press, 2004) pp. 81-82.

30 Voir Pacherie : *La dynamique des intentions* (n. 28) p. 15 : « Les travaux menés dans les neurosciences cognitives de l'action montrent qu'il existe un niveau de guidage et de contrôle beaucoup plus fin de l'action qui détermine notamment la précision et la rapidité de l'exécution. L'échelle temporelle à laquelle s'exercent ce guidage et ce contrôle est beaucoup plus fine que celle de la P-intention (intentions dirigées vers le présent). P-intentions comme M-intentions (intentions motrices) sont vouées au contrôle en ligne de l'action, mais alors que les premières exercent ce contrôle à une échelle qui est celle du présent consciemment perçu, les secondes l'exercent à l'échelle d'un micro-présent neurologique qui ne recouvre que partiellement le présent conscient. »

dans l'espace sont les leviers par lesquels il exprime le sens de la motricité de façon spectaculairement originale et imprévisible.

Renaud Barbaras écrit que « L'analyse de la motricité permet bien de mettre en évidence un sens neuf de la phénoménalité : dans la mesure où le mouvement émane d'un soi, il faut admettre une perception qui lui est propre, quelque chose comme un paraître moteur. Cette conclusion est déjà présente dans la phénoménologie de la perception, dont les analyses consacrées à la sensation débouchent sur l'idée d'une 'praktognosie', d'une connaissance pratique qui doit être reconnue comme originale et peut-être comme originaire.[31] La connaissance pratique de Keaton donne lieu à des œuvres originales. Ces œuvres sont originales en raison de leur capacité à signifier de façon sensorimotrice que la motricité relève d'un sens originaire et fondateur alors même que ce sens est en perpétuelle et permanente réactualisation et réinvention par la perception kinésique et la sensation kinesthésique d'un soi.

Afin de réfléchir à la motricité, l'œuvre d'art peut jouer un rôle clé en ceci qu'elle résiste à l'application systématique d'une grille conceptuelle : l'œuvre finit toujours par déborder de son cadre épistémologique, nous sauvant ainsi du dogmatisme intellectuel. L'œuvre oppose un obstacle à la simplification de l'humain par l'humain. Selon Alessandro Delcò, « [l]e propre de l'œuvre d'art est d'être déconcertante, d'ouvrir une ligne de sens frôlant l'insensé. Encore qu'assigné à une circulation contraignante, le sens ici s'enchaîne de façon tout à fait originale. En excès sur tous ses antécédents supposés, l'œuvre d'art ne se laisse pas penser comme le produit d'une génération *ortho*doxe. Elle est l'espace de l' 'avènement'[32] – promesse d'événement ».[33]

La praktognosie de Keaton et son intelligence kinésique font signe vers les racines de la phénoménalité à travers les possibilités illimitées des mouvements kinésiques. Par ses chutes, la corporéité de Keaton met en actes l'association de l'adaptabilité et de la vulnérabilité ; l'association d'une agilité remarquable avec la limitation radicale imposée à son corps par sa physiologie et les lois de la physique. Dire la chute, c'est exprimer cela ; c'est faire place au dérapage imprévu qui ouvre un autre champ de possibles. Dans *Go West* (1925), le *cow-boy* Buster a perdu contrôle de son troupeau de

31 Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception* (n. 1) p. 164. Renaud Barbaras : *Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty*, in Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie et expériences*, textes réunis par Marc Richir et Etienne Tassin (Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1992, 2008) p. 32.

32 Maurice Merleau-Ponty : *Signes* (Paris : Gallimard, 1960) p. 85.

33 Alessandro Delcò : *Merleau-Ponty* (n. 11) p. 167.

vaches dans les rues de Pasadena, petite ville du Texas. En un premier temps, il cherche à canaliser le troupeau en agitant un mouchoir pour que les bêtes le suivent – sans le moindre résultat. Le spectateur comprend le geste de Buster grâce à ses neurones miroirs, probablement.[34] Mais à un autre niveau, un niveau aussi crucial que celui du fonctionnement neuronal et de l'activation indispensable des aires motrice et pré-motrice, il comprend simultanément *et* la raison de ce geste *et* son caractère éminemment surréaliste. C'est ce hiatus qui génère l'humour de la scène.[35] Le sens du mouvement est signifiant non pas de ce qu'il exprime une signification définitive, mais en ce qu'il rend visible le décalage fondamental qui distingue une motricité efficace et les aléas illimités de ses approximations. De ce décalage émerge, parfois, le rire. Les grands films burlesques sont un champ d'observation important pour cette question, car leur agitation frénétique excède et ainsi résiste par le désordre à l'orthodoxie d'une kinésie sous contrôle, une kinésie qui ne dirait que ce qu'elle est censée dire.

Keaton a insisté sur l'importance de l'improvisation dans son art, comme l'explicite le titre d'une interview de Keaton par George Pratt (1958), « Anything Can Happen – And Generally Did ».[36] Dans une interview par Arthur B. Friedman (1956), Keaton fait référence en ces termes à son mode de travail avec son équipe pendant ses années d'autonomie et de créativité artistique :

> Well, we didn't need a script. I knew in my mind what we were going to do, because with our way of working, there was always the unexpected happening. Well, any time something unexpected happened and we liked it, we were liable to spend days shooting in and around that.[37]

34 Les neurones miroirs s'activent chez le macaque et l'homme lors d'une action ayant un but (comme celui de saisir un objet), mais aussi à la vue de la même action effectuée par autrui. Voir Giacomo Rizzolatti, Laila Craighero : *The Mirror-Neuron System*, in *Annual Review of Neuroscience* 27 (2004) pp. 169-192 ; Michael A. Arbib : *The Mirror System Hypothesis on the Linkage of Action and Languages*, in *Action to Language via the Mirror Neuron System*, éd. par Michael A. Arbib (Cambridge : Cambridge University Press, 2006) pp. 3-47.

35 Sur la complexité de l'humour et son histoire, voir Indira Ghose : *Shakespeare and Laughter. A Cultural History* (Manchester, New York : Manchester University Press, 2008).

36 Kevin W. Sweeney (éd.) : Buster Keaton Interviews (Jackson : University Press of Mississippi, 2007) p. 32.

37 Ibid. p. 18.

Les films de Keaton, ceux qui comptent parce qu'ils sont réellement de lui, parce qu'ils ont été fait ainsi, pendant la période 1920-1928, ces films sont plus construits que la successions de gags des films de Sennett ou d'Arbuckle. Ils sont d'une originalité qui était et a toujours été reconnue, à l'époque et depuis, malgré les années noires qui suivirent. Le plus notable dans l'art de Keaton est ce que Alex Clayton appelle « Keaton's tendency towards abstract, spatial play between body and world ».[38] Or, pour que ce jeu spatial entre corps et monde trouve sa formulation kinésique exacte, il fallait donner une place à l'imprévisible. Keaton n'a eut de cesse de le répéter dans ses interviews et son autobiographie.

Si, comme l'écrit Merleau-Ponty dans *Signes*, « la perception déjà stylise »,[39] le style kinésique d'une œuvre nous renvoie à une perception que nous entendons à la condition de nous mettre à son diapason, en exploitant notre savoir sensorimoteur.[40] Ne pas le faire a des conséquences – certes, plus ou moins graves. Je peux simplement manquer le spectacle que constitue la kinésie keatonienne et rester insensible à l'humour surréaliste d'un mouchoir agité devant un troupeau de vaches. En revanche, une conséquence tragique à mes yeux est la suivante. Nous avons vu que Keaton a insisté sur le fait que l'imprévisible était nécessaire pour que le jeu spatial de sa motricité trouve sa formulation sur la pellicule. Ce faisant, une telle ouverture allait de paire avec une précision extrême. S'ajoutent à cette extraordinaire précision les expressions faciales de son visage, lesquelles ont été mal comprises, donnant lieu à des surnoms comme « Frozen Face » (Visage de glace) ou « The Great Stone Face » (La grande face de pierre), parce que Buster ne souriait pas.[41] Peter Kravanja a raison de récuser cette soi-disant impassibilité : « Rarement un visage aura été si subtil, si expressif au cinéma. »[42] Ce que Keaton évitait sciemment et systématiquement dans ses films était le sur-jeu (*over-acting* en anglais), soit un aspect courant des acteurs burlesques – pensez à Al St John qui jouait dans les films d'Arbuckle ou aux grimaces de Jerry Lewis.

38 Alex Clayton : *The Body in Hollywood Slapstick* (Jefferson, London : McFarland & Company, Inc., Publishers) p. 49.

39 Maurice Merleau-Ponty : *Signes* (n. 32) p. 87.

40 Sur cette question et la simulation perceptive, voir *Handbook of Imagination and Mental Simulation*, éd. par Keith D. Markman, William M. P. Klein, Julie A. Suhr (New York, Hove : Taylor & Francis Group, 2009).

41 Keaton, Samuels : *My Wonderful World of Slapstick* (n. 20) p. 11.

42 Peter Kravanja, Buster Keaton : *Portrait d'un corps comique* (Rome : Portaparole, 2005) p. 11.

La MGM n'a jamais compris que le visage de Keaton était tout sauf impassible : elle contraint Keaton a reproduire cette erreur perceptive par un visage artificiellement statique. Mais surtout, elle lui imposa de planifier chaque aspect des tournages en fonction d'un budget et d'un horaire stricte ; à s'accommoder de scripts détaillés, écrits par des équipes de gagmen ; à ne plus jamais improviser et à ne prendre aucun risque physique en raison du montant de l'assurance d'un acteur vedette comme lui. Pour des raisons gestionnaires, ses employeurs (via principalement Irving Thalberg et Lawrence Weingarten) lui interdirent de dire la chute et de donner une forme à la versatilité fondatrice du schéma corporel.[43] Ils lui ont littéralement coupé les ailes et, pour le coup, il a sombré. En l'empêchant de signifier par sa motricité, en figeant son expressivité, il l'ont détruit, lui et son art, alors même qu'ils avaient pensé faire un bon investissement en le liant à eux. Keaton réfère à sa décision de signer le contrat de la MGM comme la pire décision de sa vie.[44]

Dans son autobiographie, Keaton explique ceci :

> […] Thalberg, as well as being a fine judge of light comedy and farce, also appreciated good slapstick whenever he saw it on the screen. No truck driver ever guffawed louder at my better sight gags than did that fragile, intellectual boy genius. Nevertheless, he lacked the true low-comedy mind. Like any man who must concern himself with mass production he was seeking a pattern, a format. Slapstick comedy has a format, but it is hard to detect in its early stages unless you are one of those who can create it. The unexpected was our staple product, the unusual our object, and the unique was the ideal we were always hoping to achieve.
>
> Brilliant though he was, Irving Thalberg could not accept the way a comedian like me built his stories. Though it seems an odd thing to say, I believe that he would have been lost working in my little studio. His mind was too orderly for our harum-scarum, catch-as-catch-can, gag-grabbing method. Our way of operating would have seemed hopelessly mad to him. But believe me, it was the only

43 Voir Tom Dardis : *Keaton, The Man Who Wouldn't Lie Down* (New York : Limelight Editions, 1979), chap. 8 et 9, pp. 158-226. Dardis écrit p. 183 : « The real problem was that Thalberg and Weingarten simply thought of Keaton as their comic actor who needed vehicles to show how funny he was. In this they were badly mistaken, for Keaton's talents, like Chaplin's, embraced a great deal more than acting. In effect, MGM's story department confined a great inventive talent in a straitjacket. »

44 Cette idée donne même son titre à un chapitre de son autobiographie, *My Wonderful World of Slapstick* (n. 29) chap. 11 : « The worst mistake of my life », pp. 199-215.

> way. Somehow some of the frenzy and hysteria of our breathless, impromptu comedy building got into our movies and made them exciting.[45]

« But believe me, it was the only way » : c'était la seule manière de réaliser ces événements kinésiques et de leur donner une forme communicable, d'en faire des œuvres, aussi volatiles soient-elles. L'intelligence gestionnaire de Thalberg n'a jamais pu le comprendre. Pour comprendre la logique du burlesque, il fallait être capable soi-même de *créer* son excès irrationnel, d'agir ses cascades corporelles que ce soit concrètement ou empathiquement.[46] Il fallait pouvoir entrer dans son jeu – un jeu originaire, où la capacité de jeu et de rire est à prendre très au sérieux. Car le rationalisme a ses limites épistémologiques.

Une responsabilité d'ordre éthique s'associe à ce que notre perception soit une exploration *aussi active que possible*. Dans cette perception, le caractère imprévisible de l'expression kinésique est fondamental, de par les nuances fines dont parle Proust et la splendeur de liberté que cherche Montaigne, nuances et liberté que Tati et Keaton ont su magistralement mettre en art. Reconnaître cette superbe et difficile liberté du rire pourrait permettre, peut-être, de calmer le besoin de maîtrise totalisante du réductionnisme intellectuel et du contrôle managérial.

45 Ibid. p. 207.

46 Voir Alain Berthoz, Gérard Jorland (éds) : *L'Empathie* (Paris : Odile Jacob, 2004).