

**Jacques Tati**

**DOSSIER 91**



# Mon Oncle

Ministère de la Culture et de la Communication  
Centre National de la Cinématographie  
Délégation au développement et à l'action territoriale  
Ministère de l'Éducation Nationale  
Conseils généraux



## Synopsis

Dans une villa à l'architecture moderne et audacieuse habitent M. Arpel, un industriel qui a fait fortune dans les tuyaux en plastique, sa femme, obsédée par l'entretien de sa maison, et leur fils Gérard, qui s'ennuie.

M. Hulot, oncle maternel du petit garçon, habite le dernier étage d'un petit immeuble vieillot qui donne sur une place de marché, lieu favori de rencontres des habitants du quartier ancien. Hulot est la seule distraction de son neveu qu'il va chercher chaque jour à la sortie de l'école pour l'emmener dans son vieux quartier, monter sur une carriole de chiffonnier, ou jouer avec d'autres enfants dans un terrain vague.

Cet oncle, au grand dépit de sa famille, vit en oisif et se laisse porter par les événements. Son beau-frère, M. Arpel, tente à plusieurs reprises de lui trouver un emploi mais la maladresse de M. Hulot ruine toutes ses tentatives. Le couple Arpel cherche désespérément à changer le comportement et le rythme de cette vie de poète lunaire. Au cours d'une garden-party désastreuse, Mme Arpel fait tout pour le présenter à leur voisine célibataire. En vain.

Finalement engagé dans l'usine Plastoc, l'oncle s'endort sur son lieu de travail et à son réveil se montre incapable d'arrêter les dégâts causés par son inattention. M. Arpel finit par perdre patience. Jaloué par le père de Gérard qui lui reproche le mauvais exemple qu'il constitue pour son fils et sa complicité naturelle avec l'enfant, M. Hulot est envoyé en province comme représentant. Dès que l'oncle farfelu a tourné le dos, le père et le fils se retrouvent le temps d'un furtif moment de complicité. ■

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>Mon Oncle</i>
<b>Production</b>	Louis Dolivet et Alain Terouanne, pour Specta, Gray, Alter films et Film del Centauro (Italie).
<b>Scénario et dialogues</b>	J. Tati, Jacques Lagrange, et Jean l'Hôte
<b>Réalisation</b>	Jacques Tati
<b>Assistants réal.</b>	Pierre Etaix et Henri Marquet
<b>Scripte</b>	Sylvette Baudrot
<b>Image</b>	Jean Bourgoïn
<b>Cadre</b>	Paul Rodier
<b>Son</b>	Jacques Carrère
<b>Décors</b>	Henri Schmitt
<b>Costumes</b>	Jacques Cottin
<b>Maquillage</b>	Boris de Banow
<b>Montage</b>	Suzanne Baron
<b>Musique</b>	Alain Romans et Franck Barcellini
<b>Conseiller technique</b>	Fred Orain
<b>Studios</b>	La Victorine (Nice)
<b>Photographe</b>	André Dino
<b>Interprétation</b>	
<i>M. Hulot</i>	Jacques Tati
<i>M. Charles Arpel</i>	Jean-Pierre Zola
<i>Mme Arpel</i>	Adrienne Servantie
<i>Gérard Arpel</i>	Alain Bécourt
<i>M. Pichard</i>	Lucien Frégis
<i>Mme Pichard</i>	Adelaïde Danieli
<i>Mme Dubreuil</i>	Dominique Marie
<i>Le balayeur</i>	André Dino
<b>et...</b>	J. F. Martial, Betty Schneider, Yvonne Arnaud, Régis Fontenay, Max Martel, Claude Badolle et Nicolas Bataille.
<b>Film</b>	Couleurs, Eastmancolor
<b>Format</b>	1/1,37
<b>Durée</b>	1h50
<b>N° de visa</b>	18 069
<b>Distributeur</b>	Connaissance du cinéma
<b>Première présentation</b>	10 mai 1958 (Cannes)

## Jacques Tati

Jacques Tati, de son véritable nom Jacques Tatischeff, est né le 9 octobre 1907 au Pecq (Seine-et-Oise). Son père, d'origine russe, a repris le commerce d'encadrement de son beau-père, Van Hoof, célèbre pour avoir refusé à Van Gogh trois toiles en paiement de ses cadres. Jacques est naturellement destiné à lui succéder. Passionné de rugby, Tati s'inscrit en 1928, après son service militaire, au Racing Club de France, et joue dans l'équipe d'Alfred Sauvy (futur économiste et démographe). C'est à cette époque qu'il improvise ses premières pantomimes comiques et donne, de 1930 à 1934, dans la revue annuelle du Racing, son premier spectacle, qui deviendra *Impressions sportives* au Théâtre Michel (1935). Malgré l'opposition paternelle, il part en 1936 en tournée avec Marie Dubas et la troupe de l'ABC : désigné comme "la révélation de l'année", il a droit aux éloges de Colette dans son journal.

Tout en promenant *Impressions sportives* à travers l'Europe jusqu'à la guerre, il a débuté au cinéma en écrivant et interprétant en 1932 *Oscar champion de tennis*, demeuré inachevé faute de moyens. C'est ensuite deux films avec le clown Rhum, petit et nerveux, parfaite antithèse de Tati. Après *On demande une brute* (1934), écrit avec Sauvy, et *Gai Dimanche* (1935), écrit par Rhum et Tati, *Soigne ton gauche* (1936), réalisé par René Clément et produit par Fred Orain, préfigure enfin l'œuvre à venir. Tati y interprète un valet de ferme qui assiste à l'entraînement d'un boxeur et se retrouve sur le ring.

Démobilisé en 1943, Tati s'installe en zone libre, près du village de Sainte-Sévère-sur-Indre, avec son ami Henri Marquet. Ils y écrivent le scénario de *L'École des facteurs* (1946), dont René Clément, pris par le tournage de *la Bataille du rail*, abandonne à Tati la réalisation. Fred Orain lui laisse carte blanche. Le film est un succès et recevra le Prix Max Linder en 1949.

Tati commence, en mai 47, son premier long métrage, extension et transformation de *L'École des facteurs*. Si *Jour de fête* ne trouve un distributeur qu'en 1949, c'est ensuite un succès. À Paris, Londres, New York..., on salue l'apparition non seulement d'un mime, mais surtout d'une nouvelle forme de burlesque. Primé à Venise, le film reçoit le Grand Prix du Cinéma français en 1950.

Insensible aux multiples propositions, Tati refuse de poursuivre les aventures de François le facteur. Il le trouve trop français et veut surtout suivre sa propre voie avec une rigueur et un entêtement qu'il partage avec peu d'autres cinéastes français de cette époque, à l'exception de Robert Bresson. Tati ne réalisera ainsi que six longs métrages en trente ans. "Pas un chèque au monde qui puisse faire que je change, dira-t-il plus tard. C'est un choix. Le respect de la Banque de France ou celui d'une nouvelle génération."



Jacques Tati sur le tournage de *Mon Oncle*.

### FILMOGRAPHIE

#### COURTS MÉTRAGES :

1932	<i>Oscar champion de tennis</i>
1934	<i>On demande une brute</i>
1935	<i>Gai dimanche</i>
1936	<i>Soigne ton gauche</i>
1938	<i>Retour à la terre</i>
1947	<i>L'École des facteurs</i>

#### LONGS MÉTRAGES :

1949	<i>Jour de fête</i>
1953	<i>Les Vacances de Monsieur Hulot</i>
1958	<i>Mon Oncle</i>
1967	<i>Playtime</i>
1971	<i>Trafic</i>
1974	<i>Parade</i>

Pour *les Vacances de Monsieur Hulot*, qui ne sort donc que cinq ans plus tard, Tati écrit cette fois le scénario indépendamment du décor avec Henri Marquet et Jacques Lagrange, peintre et décorateur de théâtre, avec lequel il collaborera jusqu'à la fin de sa vie. Toujours produit par Pierre Orain, tourné en 1952 à Saint-Marc-sur-Mer, près de Saint-Nazaire, le film est un gros succès public et critique. Il reçoit le prix Louis Delluc, est primé à Cannes

Bruxelles, Berlin, New York, en Algérie, en Suède, à Cuba, et nommé aux Oscars (en 1955)... Le cinéaste y fait un grand pas en avant vers la dissolution du héros parmi les estivants de l'hôtel de la plage : Hulot est le plus souvent à l'écran, mais chaque personnage est susceptible d'occuper l'espace le temps d'un gag. Le gag lui-même fait de plus en plus appel à l'attention, l'imagination et l'aptitude du spectateur à le construire. Aux antipodes du comique verbal de l'époque, Hulot prend place dans la mythologie, entre Don Quichotte et Charlot.



Photo de tournage : Jacques Tati accoutré de l'imper fripé de son personnage fétiche tient dans ses bras le chien des Arpel engoncé dans sa capote écossaise aux dessins géométriques. L'antagonisme de deux mondes, de deux conceptions de la vie, qui sera au cœur de la dramaturgie de *Mon Oncle*.

Tourné en 1958, *Mon Oncle* reste le film-charnière de Tati et marque la fin de son humour insouciant. Finie l'observation pure qui fonde son comique. Le rire déclenché est à présent délibérément « critique » et se moque avec la plus grande cruauté des méandres d'un monde moderne dont la nouveauté (matérielle et morale) nie l'homme plus qu'elle ne le sert. Paradoxe : pour tourner son doux pamphlet, Tati utilise les techniques les plus avancées dans les domaines du son et de la couleur. Tourné en version française et américaine, le film obtient un franc succès, le Prix du Jury du Festival de Cannes et l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood.

Tati semble alors avoir les mains libres et se lance dans son projet le plus grandiose : *Playtime*. Le cinéaste y laisse toujours guider son récit digressif au gré des mouvements de M. Hulot. Mais celui-ci n'est plus le héros principal de l'œuvre mais un des multiples personnages du film. Les gags eux-mêmes ne se succèdent plus les uns après les autres mais se déroulent chacun sous nos yeux et en même temps aux quatre coins de l'écran. Jamais un burlesque n'avait encore osé travailler ainsi la simultanéité des gags au risque que le spectateur ne les remarque pas. D'ailleurs, il ne les remarqua pas. La recherche de Tati qui le pousse à refuser le gros plan pour le plan d'ensemble systématique qui permet de montrer plusieurs idées à la

fois et son refus d'une bande sonore lisible et audible ne séduisent pas le public de *Playtime* qui boude cette entreprise indépendante et fort coûteuse (deux ans de tournage et un décor de studio gigantesque). Après les succès précédents, le film accuse 800 millions de déficit. Blessé, Tati revoit ses ambitions à la baisse. En 1971, *Trafic* se livre à une nouvelle satire du monde moderne et de la civilisation automobile. L'humour, essentiellement agressif, a perdu en chemin de sa légèreté poétique et populaire. Le cinéaste abandonne ses expériences et tente de retrouver le goût perdu du succès en renouant avec le récit linéaire et M. Hulot. Traînant les dettes de *Playtime* comme un forçat son boulet, Tati ne tourne bientôt plus que des spots publicitaires et conclut son œuvre en 1974 avec une commande de la télévision suédoise, *Parade*, où il reproduit dans un cirque les numéros de ses débuts au music-hall. Jacques Tati meurt le 4 novembre 1984. (J.M. et C.A.) ■

1 Il s'agit bien évidemment d'anciens francs.

# Croqués à la pointe sèche

### M. Hulot

Après *les Vacances*, M. Hulot nous est montré ici dans son décor quotidien et en présence des membres de sa famille. Le personnage à la silhouette particulière et invariable reste toujours si asexué et a priori sans désir apparent (voir à ce sujet « Mise en scène et significations »). Au contraire des autres personnages, Hulot ne choisit pas délibérément entre le monde moderne et l'ancien. Habitant du vieux village, il ne souhaite rien d'autre que de s'insérer dans la modernité dont l'architecture, les outils ménagers et l'organisation du travail lui semblent à jamais étrangers et hostiles. Il est vrai qu'Hulot garde un contact direct avec la nature (les chiens qui le suivent, l'oiseau qu'il fait chanter) et appartient pour toujours au monde ludique des enfants. En société, comme lors de la garden-party, Hulot a beau tenter de préserver des apparences convenables, les dérapages verbaux (l'histoire drôle qu'il raconte) ou matériels (le jardin qu'il saccage) auront raison de lui.

### Gérard

Comme son oncle, le petit Gérard est caractérisé par une démarche particulière - souvent désarticulée, traînante, le cartable porté comme un fardeau - qui rompt avec la fixité uniforme de ses parents. Comme le petit chien soigneusement habillé qui joue avec ses collègues de la place du marché, Gérard ignore les différences de classe qui gouvernent les faits et gestes de ses parents et n'hésite pas, la première occasion venue, à s'enfuir avec les enfants d'origine populaire sur les terrains vagues du vieux quartier. Appartenant au même monde qu'Hulot, l'enfant refuse lui aussi les règles strictes de la petite-bourgeoisie moderne, casse à son tour l'harmonie des lignes droites (la branche du lierre) et s'ennuie sans l'anarchisme involontaire et ludique de son oncle.

### M. Arpel

Arpel est à lui seul une définition de la satisfaction bourgeoise et bonhomme du propriétaire qui contemple sa maison et sa famille comme une vignette publicitaire sur laquelle il règne en maître. C'est pourquoi il ne peut tolérer le désordre et la négation de son autorité qu'implique le comportement de son beau-frère dont il jalouse au fond la liberté. Son goût immodéré de l'ordre, de la perfection rectiligne, ne peut s'accommoder de la joie dionysiaque apportée par Hulot. À l'inverse de ce dernier qui semble très bien s'en passer, l'argent, le pouvoir et les différences de classes qu'il implique, gouverne le caractère de M. Arpel qui prend un malin plaisir à entendre le son du frottement du billet de banque au restaurant et laissera à son inférieur Pichard le soin de réparer la tuyauterie de son jardin.

### Mme Arpel

Prisonnière de la "vignette" bourgeoise voulue par son mari, Mme Arpel n'a plus qu'à s'y plier et s'occuper avec ses névroses ménagères. Femme sans but ni existence propre, la soeur de Hulot se livre sans cesse à un nettoyage inutile et maladif qui en dit long sur sa hantise de la saleté et de son milieu populaire initial. Mme Arpel a très bien intégré la différence des classes sociales et ne réserve son jet d'eau qu'aux convives de son rang. Revêtant son uniforme du plus mauvais goût, elle n'a plus qu'à servir son mari comme une domestique.

### Les chiens

Ce répertoire des personnages demeurerait fort incomplet sans la présence des chiens qui ouvrent le film, le ferment et ne cessent d'y circuler. Comme dans les fables et comptines enfantines, le groupe de canidés évoque comme un écho la liberté des enfants : le petit chien des Arpel se délecte de la saleté comme Gérard sur le terrain vague. Comme leurs correspondants humains, les chiens quittent pour un temps éphémère les règles de la circulation civilisée avant de revenir à l'ordre social le temps venu. (C.A.) ■



En faisant chanter l'oiseau avec le reflet du soleil sur la vitre, Hulot retrouve tout naturellement le principe même du son au cinéma.



Tout le monde ludique de l'enfance que le jeune Gérard partage avec son drôle d'oncle.



M. et Mme Arpel, le matin, un couple trop occupé par le m'as-tu-vu pour pouvoir encore se regarder et s'entendre.

## Tati l'équilibriste

Un comique est un individu dont la seule présence physique déclenche le rire. Cette faculté rarissime oblige l'individu comique à se protéger donc à inventer un personnage derrière lequel il s'abrite. Ce sera d'abord pour Tati un sportif (tennisman, boxeur, etc.), puis un facteur, avant l'invention de M. Hulot, lequel sera la résultante des personnages précédents. Son corps longiligne ne fonctionne qu'en droites, en cassures, en saccades. Cette rectitude rejette toute idée de courbe, d'arrondi, de souplesse. La silhouette nécessaire au comique, à la fois pour se distancier de son personnage, pour le caractériser et le singulariser, accentue les traits de M. Hulot : parapluie, pipe et même cette sorte de tronc que dessine l'imperméable, contribuent au triomphe de la ligne droite que cherche en vain à atténuer la rotondité d'un chapeau informe.

À lui seul, de par son allure, Hulot est une incongruité dans le code de civilité auquel il ne se plie pas, mais qu'il rompt. Sans la révolte ni l'agressivité d'un Charlot, mais plus dans la veine de l'innocente singularité d'un Laurel qu'affectionnait Tati. Et comment pourrait-il en être autrement puisque M. Hulot est M. Toulemonde et que, dans une société uniformisée, stéréotypée, dupliquée, M. Toulemonde, parce qu'ayant conservé quelque chose du naturel de l'être humain ordinaire, devient un original, un spécimen unique. Mais la société a un tel pouvoir d'assimilation que l'on verra dans *Playtime* se promener des dizaines de Hulot (jeunes, vieux, blancs, noirs) : l'individualisme affiché est lui-même, désormais, récupéré, banalisé, aseptisé. Malgré tout Hulot reste, de par son comportement, ses attitudes et sa gestuelle, celui qui fait de son corps l'ultime lieu de résistance à un monde de plus en plus robotisé.

### Le double d'Hulot

Ce qui n'est pas sans danger. Car ce corps peut être facilement contaminé. Ainsi, dans *Mon Oncle*, on découvre un corps encore plus "hulotesque" que celui du héros. Comme si notre personnage trouvait sa propre caricature dans le portrait de la voisine, sèche vieille fille, à laquelle on aimerait bien le marier et qui exagère les traits distinctifs aimablement ridicules et déjà énumérés de notre personnage : aspect longiligne et totale rigidité qu'accroissent encore le parapluie et le manteau à la coupe strictement géométrique que tentent d'adoucir, sur une tête chevaline, la rotondité d'un bibi et, à ses pieds, une boule canine tenue difficilement en laisse. Et ce double excessif de Hulot révèle en celui-ci un désir masqué d'intégration sociale. Le super snobisme de la voisine projette en fait un fond de snobisme chez Hulot. Son accoutrement est d'importation anglaise et se voudrait dandy. La construction de sa silhouette prend au gentleman anglais l'uniforme strict que notre héros rend aussitôt informe, à l'opposé du personnage de Charlot qui cherchait, lui, à métamorphoser ses haillons en tenue de Lord – une façon de se souvenir du maître américain et de lui rendre hommage. Si Charlot avait soif de reconnaissance, Hulot possède assez de confiance en sa propre existence pour adopter la mode vestimentaire des autres et lui être assez indifférent pour aussitôt la banaliser. Hulot n'est pas hostile au monde moderne. Simplement celui-ci ne parvient pas à s'adapter à lui.

Un comique est un tragique qui fait rire. L'un et l'autre sont soumis à des lois impératives, celles de l'univers, des dieux, des sociétés, des pulsions – qu'il leur faut, en vain, affronter. Sauf que le comique y échappe en les subissant. Il évite la mort à laquelle la fatalité du destin condamne le tragique. Prenons, par exemple, la plus universelle des lois, celle de la gravitation. Elle est fatale dans le même temps qu'elle sert de base au rire. Le comique se doit de tomber, culbuter, chuter pour réjouir son public. L'équilibre, dès lors, devient son affaire principale. En ce sens il est intéressant, voire nécessaire de connaître la discipline physique dans laquelle s'est formé chaque comique : l'acrobatie pour Keaton, le mime (jusqu'au mimétisme) chez Chaplin, le clown pour Langdon ou Laurel, etc. Remarquable sportif, Tati se présente comme un équilibriste. Son art consiste justement à flirter avec la chute, étant entendu qu'il n'est pas dans la nature de son personnage de tomber, grâce à une



L'irruption du vacarme du café de M. Hulot dans l'univers feutré de M. Arpel.



L'irruption du sale sur le sol brillant du bureau de la secrétaire : traces douteuses qui deviennent l'indice de notre propre voyeuriste.

## Le bruitage

La son d'un film est le résultat du mélange (le "mixage") de trois bandes magnétiques différentes :

1. **La bande des dialogues** (elle-même issue d'un pré-mixage des différentes voix, appelé "pré-mix paroles")
2. **La bande musicale**
3. **La bande bruits**, composée des bruits proprement dits (bruits de pas, chute d'objets, coups de feu, etc.) et des "ambiances" (vent, pluie, présence des comédiens, etc.)

Lors du mixage on établit une "version internationale" (V.I.) qui ne comporte que la musique et les bruits, et sur laquelle on pourra ultérieurement enregistrer de nouvelles paroles en langue étrangère. Aussi est-il nécessaire de séparer le mieux possible les paroles des bruits. L'ingénieur du son va donc, dès la prise de son sur la tournage, privilégier la parole et atténuer les bruits (pour restituer la sélectivité que l'oreille humaine assure naturellement) ; et, par ailleurs, enregistrer des "sons seuls", c'est-à-dire des bruits et des ambiances sans la voix des comédiens.

Mais certains bruits ne peuvent être enregistrés "en direct", car leur rendu ne serait satisfaisant ni du point de vue de leur volume ni de celui de leur rendu sonore.

On a alors recours à un bruiteur, artiste qui, dans un auditorium, fabrique, à l'aide des objets et ustensiles les plus incroyables, les bruits et ambiances en synchronisme avec les images du film qui défilent sur un écran. Cette opération appelée "bruitage" permet de réaliser des bruits qui sembleront parfaitement réalistes et crédibles au spectateur.

Jacques Tati a pleinement utilisé cette possibilité de "recréer" artificiellement les sons pour leur donner une valeur dramaturgique comique. Une façon pour lui d'exacerber la représentation de la réalité, d'en détourner le sens trop apparent et de susciter ainsi à la fois le rire et la réflexion. Ainsi, lorsque nous pénétrons dans l'usine de M. Arpel, la description de l'univers industriel et commercial se trouve immédiatement "distanciée" et quelque peu ridiculisée par les incessants va-et-vient de la secrétaire, ponctués par le bruit de ses talons-aiguilles que Tati a fait "bruiter" avec des balles de ping-pong !

science de la gesticulation dans laquelle justement réside sa force comique, et qui agit comme le balancier du fil-de-fériste, l'obligeant à toujours garder l'équilibre. Mais la présence de son corps trop remuant sème, par contrecoup, le déséquilibre dans toute la société qui l'entoure. Les autres tombent, se cognent, tentent de se rattraper. Mais surtout, à cause de Hulot, la société perd ses repères et voit son bon fonctionnement soudain se dérégler. Les exemples abondent où l'on voit le déséquilibre se propager en ondes de choc à l'intérieur d'un événement. Citons en deux : la valse des tuyaux défectueux dans l'usine de matières plastiques de *Mon Oncle*, ou l'inauguration du restaurant dernier cri de *Playtime*.

## Le son devient un élément du décor

Le comique naît d'une certaine « présence au monde » : le fait même d'*exister* devient source du comique. D'où l'importance que revêt ce monde, et qui conduit l'acteur comique à s'approprier la mise en scène. Tout acteur comique, même s'il ne prend pas directement la conduite de la scène, intervient dès que son personnage entre en jeu. Car, comme pour l'acrobate, le gag ne fonctionnera que si l'espace dans lequel il évolue est parfaitement circonscrit et le temps calculé à la fraction de seconde près. Le timing est un impératif. C'est la raison pour laquelle les meilleurs comiques (Chaplin, Keaton, Langdon, Jerry Lewis, etc.) deviennent naturellement de grands cinéastes. Il en va ainsi de Tati. D'où le soin maniaque qu'il met à définir l'environnement autour de ses personnages (sportif, facteur, Hulot). Le décor, chez lui, est capital. Il est source originelle du gag, fait gag, devient gag comme on peut aisément le constater dans *Mon Oncle* (la montée de Hulot dans son vieil immeuble ou la maison moderne qu'habitent son beau-frère, sa sœur et surtout son neveu). Et l'on verra comment, le succès financier aidant, Tati passe de la vérité d'un décor réel – un village dans *Jour de Fête*, une plage et une pension de famille dans *les Vacances de M. Hulot* – à la fabrication d'un décor de studio, en plein air pour *Mon Oncle* et surtout *Playtime*, ce qui entraînera la faillite de notre cinéaste et l'amènera, pour survivre, à tenter de conserver l'idée du studio en revenant, comme dans *Trafic*, aux éléments existants de la réalité.

Le gag chez Tati semble dépasser le simple cadre du décor. Souvent abstrait, il vient de ce qui constitue l'essence même du cinéma. Il est visuel, forcément, mais plus encore sonore et n'hésite pas à tirer profit de la couleur. L'arrivée de la voisine dans *Mon Oncle*, toutes couleurs dehors, confondue avec un marchand de tapis, en est un parfait exemple, ou bien encore la couleur de la voiture neuve de M. Arpel. Mais c'est surtout le traitement du son qui frappe chez Tati. On est revenu au temps du muet et de la sonorisation. La parole, ici, est prohibée et réduite quasiment à l'onomatopée. Tati refuse catégoriquement le comique de dialogue dont raffole habituellement le cinéma français. Le public de ce dernier a plutôt tendance à aller vers la facilité et à considérer qu'Audiard est plus marrant que Tati même si, au fond de lui, il sait que Tati est infiniment plus drôle, c'est-à-dire plus vrai. Le génie sonore de notre cinéaste qui s'épand à foison dans ses films est la résultante du comique d'observation qui le caractérise. Dès lors il faut admettre que le son comme la couleur appartient, eux aussi, au décor. Ils en découlent dans le même temps qu'ils le constituent.

## Quelques maîtres du burlesque

Comme celle de l'art en général, l'histoire du cinéma n'est faite que de vols, d'emprunts et d'héritages. Difficile d'être un inventeur de formes sans tenir compte de ses aînés et de leurs recherches. Les cinéastes plus jeunes "pillent" les anciens et, comme l'affirmait François Truffaut, essaient de « refaire le cinéma qui ont marqué leur enfance ». Moins pour le copier que pour le poursuivre et le réinventer. Jacques Tati n'échappe pas à la règle et son oeuvre compte divers signes d'influences parfois évidentes, souvent cachées. Ainsi l'auteur de *Mon Oncle* fut-il moins marqué par le burlesque français (celui des débuts de René Clair mis à part) que par son répondant américain qui naît à Hollywood à partir des années 1912-1913. L'entêtement de Tati à passer derrière la caméra s'inscrit d'emblée dans la tradition outre-Atlantique des grands comiques du muet qui éprouvèrent tous le besoin de devenir le metteur en scène de leur propre corps pour fonder leur style et maîtriser totalement l'espace.

L'influence du plus célèbre d'entre eux, Charles Spencer Chaplin, n'est pas la plus évidente tant l'art du mime, le ton mélodramatique et l'agressivité politique semblent fort éloignés des préoccupations et du style de Tati. Celui-ci gardera tout de même du cinéaste du *Cirque* sa tendance à la frontalité et au filmage "de face" des numéros purement burlesques (*Parade*). Si le burlesque de Harold Lloyd, entièrement basé sur des enchaînements de numéros d'équilibriste (il est toujours suspendu et au bord de la chute), paraît lui aussi étranger au monde de Tati, on ne peut en dire autant de celui de Harry Langdon. Moins pour la lenteur des gags qui cassaient alors avec la frénésie de l'école de Mack Sennett que pour le personnage de Hulot lui-même qui partage avec son ancêtre une tendance plus qu'affirmée à la rêverie lunatique et poétique.

### L'innocence enfantine de Laurel

La première des véritables influences exercées sur le style de Tati est celle du Stan Laurel de « Laurel et Hardy ». Admirateur fervent de cet ex-collègue de Chaplin, le cinéaste français étudia avec passion la mécanique du gag de Laurel et la nature de son personnage. Celui-ci frappe d'abord par sa silhouette exceptionnelle, fine et longiligne comme celle de Hulot. Les influences ne se développent pas seulement en continuité mais tout autant en "réaction". À la souplesse qui caractérise Laurel, Tati oppose l'extrême rigidité et les mouvements saccadés de sa silhouette tendue. En revanche, il conserve de son aîné sa propension à la destruction et l'innocence enfantine et quasi naïve avec laquelle Laurel cultive ce sabotage perpétuel. Comme celui composé par Tati, le personnage de Stan Laurel révèle par la dégradation des choses la face cauchemardesque du quotidien et la folie du monde nouveau.

Pas de plus grande "marque" sur le style de Jacques Tati que celle de Buster Keaton, son maître secret. Une étude minutieuse des fondements du personnage et du style de Keaton semble ainsi nécessaire à une plus ample compréhension du cinéaste hexagonal<sup>1</sup>. L'auteur de *la Croisière du Navigator* est le moins caractérisé des burlesques. Un petit chapeau plat lui suffira longtemps pour camper son personnage chétif de bonne famille et cette



N'imagine-t-on pas Stan Laurel à table avec M. et Mme Arpel ? Oliver Hardy et Stan Laurel entourent Mary Boland dans *Nothing But Trouble* (USA, 1944).

<sup>1</sup> Voir le Dossier "Collège" n° 73, consacré à *la Croisière du Navigator*.

économie de la spécificité vestimentaire pèsent sur la sobre neutralité de l'imper et de la pipe de Hulot. Buster Keaton se distingue moins par des caractéristiques extérieures et une démarche particulière que par l'extraordinaire agilité de son corps d'acrobate. Qu'il saute d'une falaise ou voit une maison de cinq tonnes lui passer sur le corps, pas un de ses films n'échappent à la brillance de ses talents acrobatiques. Le jeu corporel de Keaton se base sur une oscillation continue entre l'immobilité et l'extrême rapidité. Il s'immobilise soudainement puis devient une flèche lancée à toute allure comme s'il passait brusquement du rêve contemplatif et catalytique au mouvement pur.

### Le détournement du réel

C'est que son personnage ne trouve son existence et ne triomphe de l'hostilité du monde que grâce aux acrobaties. Au contraire de l'Anglais Chaplin qui n'hésite pas à céder au mélodrame sociologique, Buster Keaton est la représentation comique de l'idéal américain : sans cesse en face de l'action, il doit toujours réussir et transformer les situations et les éléments à son avantage en réinventant leur fonction initiale. Si son comique se fonde en effet sur une manière aberrante de détourner la nature des objets, celui de Tati naît moins de cette déviation du but des choses que de leur emploi (la raquette de tennis dans *les Vacances de Monsieur Hulot*). Comme chez son continuateur français, ce détournement des objets et du monde entraîne l'univers réaliste de Keaton vers l'étrangeté (voire l'onirisme) surréaliste. D'abord quotidiennes, les situations se retournent et quittent la sagesse routinière pour une folie euphorique (cf. la scène du typhon de *Cadet d'eau douce*).

La neutralité du visage de Hulot, d'ailleurs rarement montré, répond elle aussi à l'impassibilité de celui de son maître. Chez Keaton, seul le regard et son intensité perçante expriment l'extrême concentration de l'acrobate qui ne peut se distraire avant son numéro et se doit d'être toujours prêt à s'adapter aux circonstances contraires. Fragile, chétif et malingre, le petit homme ne peut a priori que perdre face à l'adversité du monde et des objets mais triomphera par l'intelligence et le calcul des acrobaties. Impassible en

toute circonstance (danger, joie), le visage de Keaton s'oppose à ceux sur-expressifs des êtres qui l'environnent, frémissants de joie, affolés ou affectés par les larmes, et signifie ainsi la marginalité du personnage. Tati aimera à son tour entourer Monsieur Hulot de corps grossiers ou bonhommes qui "sur-jouent" leurs émotions.

Keaton et Hulot sont tous deux des héros loyaux (ils ne dérobent rien comme Charlot) qui respectent les règles et codes de l'organisation sociale. Mais leur obstination à être dans la loi est telle qu'elle finit par dérégler le système même qu'ils voudraient défendre. Ne pouvant s'adapter et s'intégrer au monde, le personnage interprété par Buster se réfugie dans le rêve et l'idéalisme qu'il projette sur l'écran. Comme celle de *Mon Oncle* (voir "Analyse de séquence"), la mise en scène de Buster Keaton est essentiellement géométrique et oppose les surfaces planes, horizontales (comme l'écran) aux lignes dures et perpendiculaires du réel. Vient toujours un moment où ces surfaces planes s'écroulent et ne deviennent plus que diagonales droites et rectilignes (les nombreuses maisons qui, une fois détruites, ne sont plus qu'un chaos de planches). L'illusion et le désir chimérique de la projection effondrés, le monde réel reprend enfin ses droits. Ce rapide examen des motifs de l'oeuvre de Buster Keaton rappelle l'influence de l'auteur du *Mécano de la General* sur le cinéaste français et, par son empreinte même sur le cinéma de Tati, confirme la grandeur de ce burlesque encore méconnu. (C.A.) ■



Refusant obstinément le mime d'un Chaplin, le faciès de Buster Keaton n'exprime rien. Il n'est qu'un visage de cire. Une figure de totem qui contraste avec l'extrême mobilité du corps.

## Extraits de presse

### Est-ce un film "réactionnaire" ?

« Ce qui importe, c'est que *Mon Oncle* est une extraordinaire prise de conscience de ce que nous risquons de perdre par la modernisation inconsidérée de notre vie. Comme avec ou sans Jacques Tati le monde se modernise, *Mon Oncle* ne risque guère de retarder cette évolution. En revanche, sa poésie et son génie comique contribueront à aider des millions d'hommes à savoir retrouver et sauvegarder dans le cadre plus moderne de la vie future les valeurs de spiritualité et de liberté qui s'épanouissent en effet plus facilement dans un certain désordre. En d'autres termes et par les moyens propres de l'art, *Mon Oncle* ne contrecarre pas le progrès : il lui donne des chances de s'humaniser, en sachant intégrer les vertus de l'ancien dans les avantages du nouveau. la conscience de ce que nous risquons de perdre, nous aidera à le sauver. »

André Bazin

*Radio-Cinéma*, 8 juin 1958

### Le trouble-fête

« Il traverse le monde sans le voir, sans surtout en tenter l'approche, comme si une extrême pudeur ou un mépris hypocrite lui en interdisait l'accès. [...] En ce sens, il est une sorte d'anti-Charlot ; il n'est jamais la victime d'une société qu'il ignore. Il est d'une totale opacité sentimentale. Ses réactions aux événements s'effacent dans un mutisme sans grandeur. Son existence, en somme, s'avère complètement superfétatoire et c'est ce caractère qui confère à sa silhouette cette affectation saugrenue qui engendre de drôles de rires. »

A.-S. Labarthe

*Radio-Cinéma*, 8 juin 1958

### Tati le grand

« L'art en est si juste que le moindre bruit, le moindre borborygme, le geste le plus fugitif arrachent le rire ou l'admiration. Tati est un de ces hommes rares qu'on peut appeler des « magiciens du cinéma » en ce qu'un rien (mais vraiment un rien : un clin d'œil, ou un chien qui galope, ou une ménagère qui achète une salade), lui suffit pour faire crouler de rire une salle de mille personnes. C'est que ce rien est rendu avec une vérité à la fois si modeste et si saisissante que l'on se trouve brusquement en face de la vie elle-même, et de la vie jugée, transfigurée par l'art, juchée, soudain sur le plan métaphysique, immortalisée pendant un instant. »

Jean Dutourd

*Carrefour*, 14 mai 1958

### Le cinéma même

« *Mon Oncle* constitue une œuvre passionnante que j'irai certainement revoir une troisième fois puis une quatrième, tant il est bon et rare de voir surgir un film qui ressemble aussi peu aux autres. Je voudrais avoir donné envie d'aller voir *Mon Oncle*, persuadé qu'on ne peut aimer le cinéma et ignorer ce film. »

François Truffaut

*Arts*, 21 mai 1958 ■

### BIBLIO-VIDÉOGRAPHIE

#### Sur Jacques Tati

##### Livres

- Geneviève Agel, *Hulot parmi nous*, éd. du Cerf, Paris, 1955.
- Armand-Jean Cauliez, *Jacques Tati*, éd. Seghers, Paris, 1962.
- Michel Chion, *Jacques Tati*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1987.
- Jacques Kermabon, *les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati*, éd. Yellow Now, Bruxelles, 1988.
- Marc Dondey, *Tati*, éd. Ramsay, Paris, 1989.
- Francis Ramirez et Christian Rolot, *Mon oncle de Jacques Tati*, éd. Nathan, Paris, 1993.
- François Ede, *Jour de fête de Jacques Tati ou la couleur retrouvée*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1995.
- Joël Magny, *Jour de fête*, Dossier "Collège au Cinéma" n° 63

##### Articles

- André Bazin, « Monsieur Hulot et le temps », *Esprit*, Paris, 1953, repris in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du Cerf, Paris, 1958 (et rééd.).
- Barthélemy Amengual, « L'Étrange comique de Monsieur Tati », *Cahiers du cinéma*, n° 32 et 34, Paris, février et avril 1954.
- *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 83, mai 1958, n° 199, mars 1968, n° 303, septembre 1979 ; *Cinéma 83*, Paris, n° 189, janvier 1983 ; *la Revue du cinéma*, Paris, n° 463, septembre 1990.

##### VIDÉOGRAPHIE

##### Films de Jacques Tati :

- *Jour de fête* - Réf. ADAV n° 7 170
- *Mon Oncle* - Réf. ADAV n° 7 178
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* - Réf. ADAV n° 7 181
- *Parade* - Réf. ADAV n° 7 179
- *Playtime* - Réf. ADAV n° 7 180
- *Trafic* - Réf. ADAV n° 608

### CHIFFRES DE FRÉQUENTATION

Première présentation à Cannes le 10 mai 1958

Chiffres non disponibles, antérieurs à l'informatisation du CNC.