

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

COLLÈGE AU CINÉMA

CNC

LEXIQUE

ACCÉLÉRÉ Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images prises à vitesses inférieures. (Contr. : Ralenti)

ACCESSIONISTE Technicien chargé des accessoires du décor.

AMBIANCE (son) Bruits produits les éléments naturels (le vent...), la présence des comédiens (les vêtements...), etc.

ANAMORPHOSE Principe de compression horizontale d'un image, utilisé dans le CinémaScope. (Contr. : désanamorphose)

ANGLE (de prise de vue) Détermine le champ enregistré par la caméra (il varie en fonction de la focale de l'objectif utilisé).

ANIMATION Principe de tournage image par image.

ASA Indice américain de rapidité des émulsions. Une pellicule de 400 ASA est 4 fois plus sensible à la lumière qu'une 100 ASA (Cl. ISO)

AUDITORIUM Studio d'enregistrement des voix, des bruits ou du mixage.

AUTEUR Personne ayant acquis des droits de propriété incorporelle par sa participation à la création d'une œuvre (Scénariste, Dialoguiste, Réalisateur et Musicien).

BANC-TITRE Dispositif pour la prise de vue de documents ou de dessins d'animation.

BOBINE Unité standard de 300 mètres de pellicule en 35 mm, soit 10 minutes.

BOUCLE Dans un projecteur, jeu laissé au film pour permettre son passage discontinu devant la "fenêtre image" et son passage continu devant la "tête de lecture" du son.

BOUT À BOUT Premier montage lâche (Syn. : Ours)

BRUITAGE Opération consistant, en auditorium, à créer et à enregistrer des bruits, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

CACHE Découpe opaque permettant de "réserver" une partie de l'image pour y insérer une autre (Cache/Contre-cache).

CADRE Limite du champ visuel enregistré sur la pellicule.

CADREUR Technicien responsable du cadre et des mouvements d'appareil.

CAMERAMAN Voir Cadreur.

CARTON Voir Intertitre.

CASTING Recherche des comédiens en fonction des rôles à distribuer.

CHAMP Partie de l'espace visuel enregistré sur la pellicule.

CHAMP-CONTRECHAMP Opération de montage consistant à juxtaposer un plan montrant le champ (ce qui est vu) avec un autre montrant le contrechamp (celui qui voit). Par ex. : deux personnages se regardant mutuellement.

CHEF-OPÉRATEUR DU SON Technicien responsable de l'enregistrement du son. Syn. : Ingénieur du son (plus employé dans les auditoriums).

CINÉMASCOPE Procédé permettant de compresser horizontalement l'image à la prise de vue (anamorphose à l'aide d'un objectif additionnel appelé hypergonar), et de la décompresser à la projection pour obtenir une image très large (1 x 2,35).

CLAP (ou Claque) Deux plaquettes de bois reliées par une charnière et portant l'indication du n° du plan. En le faisant claquer devant la caméra, on crée un repère visuel et sonore pour synchroniser le son et l'image.

CODE En sémiologie, signe ou ensemble de signes constitué en système et susceptible de caractériser le langage cinématographique, d'une école, d'un film... ; on parlera de codes cinématographiques généraux ou particuliers (à un genre, par ex.), de sous-codes spécifiques (au cinéma) ou non-spécifiques...

COMPLÉMENTAIRES Couleurs dont le mélange additif donne du blanc (Rouge et Cyan, Vert et Magenta, Jaune et Bleu).

CONTRASTE Rapport entre les parties les plus claires et les plus sombres d'une image (Mesure de ce rapport : le "Gamma").

CONTRECHAMP Espace visuel opposé au champ. Il découvre le point de vue d'où était vu le champ.

CONTRE-PLONGÉE Prise de vue effectuée du bas vers le haut.

CONTRETYPE Duplicata d'un film.

COPIE DE TRAVAIL Copie positive servant au travail de montage.

COPIE STANDARD (OU COPIE D'EXPLOITATION) Film positif servant à la projection dans les salles commerciales.

COULEURS Les pellicules couleurs sont sensibles aux trois couleurs primaires : le Rouge, le Vert et le Bleu (en négatif : Cyan, Magenta, Jaune).

CROIX DE MALTE Pièce mécanique servant à créer le mouvement de rotation intermittent de l'avancée du film dans le projecteur.

CUT (Montage) Juxtaposition de deux plans, sans artifice intermédiaire.

CYAN Couleur bleu-vert, complémentaire du rouge.

DÉCOR NATUREL Utilisation de bâtiments "réels" (parfois aménagés), en opposition au "décor" artificiel, construit en studio.

DÉCOUPAGE (technique) Description des plans à tourner (avec leurs indications techniques : position de caméra, cadre, etc.).

DÉCOUVERTE Feuille de décor représentant ce que l'on peut voir à travers une fenêtre ou toute ouverture.

DÉROULANT Trucage consistant à faire défiler un texte (de générique, par ex.).

DIAPHRAGME Orifice réglable, situé à l'intérieur de l'objectif, et laissant passer plus ou moins de lumière. Chaque cran (ou "diaph") augmente ou diminue de double la quantité de lumière (f 8 à 100 ASA = f 11 à 200 ASA). NB : une grande ouverture de diaphragme réduit la profondeur de champ.

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE Technicien responsable du rendu de l'image (éclairage, cadrage, mouvements d'appareils, etc.). Syn. : Chef-opérateur.

DIRECTEUR DE PRODUCTION

Responsable de l'administration du tournage.

DISTRIBUTEUR Société assurant la commercialisation d'un film auprès des exploitants.

DOLBY (Stéréo) Procédé de son stéréophonique à partir d'une piste optique.

DOLLY Type de chariot de travelling.

DOMINANTE Couleur prédominant anormalement sur les autres.

DOUBLAGE Opération consistant à substituer à la bande "paroles" originale une bande en langue française réalisée en postsynchronisation.

DOUBLE-BANDE (Copie) État d'une copie où l'image et le son sont séparés sur deux bandes différentes.

EFFETS SPECIAUX Terme générique recouvrant les manipulations techniques apportées à l'image ou au son (Fondus, Surimpressions, Trucages, etc.).

ÉMULSION Face mate d'une pellicule, sensible à la lumière (Cl. Support).

ÉTALONNAGE Opération consistant en laboratoire à rectifier et harmoniser la luminosité et l'équilibre des couleurs sur les copies positives.

EXPLOITANT Société ou personne gérant les salles commerciales de cinéma.

FINAL CUT Finalisation du montage qui, à l'époque des grands studios américains, était refusée aux réalisateurs.

FLAM (Film) Pellicule à support nitrate, hautement inflammable et interdit à partir de 1955. Remplacé par le film dit "sécurité", en triacétate de cellulose.

FLASH-BACK Principe de récit consistant à faire un "retour en arrière" sur une action s'étant déroulée antérieurement.

FLASH-FORWARD Principe de récit consistant à faire un bond dans le futur.

FOCALE (Distance) Distance entre le foyer optique de l'objectif et le plan du film. Elle détermine la largeur de l'angle de prise de vue (Courte focale, inf. à 50 mm = angle large. Longue focale, sup. à 50 mm = angle étroit).

FOCALE VARIABLE Objectif possédant la faculté de faire varier sa distance focale (= Zoom) et de passer, en cours de prise de vue, d'un grand-angulaire à un télescope ou vice-versa.

FONDU Action d'obscurcir progressivement l'image ("de fermeture") ou de la faire progressivement apparaître ("à l'ouverture").

FONDU-ENCHAÎNÉ Surimpression d'une fermeture et d'une ouverture en fondu, ayant pour effet de faire disparaître une image pendant que la suivante apparaît.

FORMAT (Pellicule) Largeur du film (Standard : 35 mm ; Substandard : 16 mm ; Amateur 8 et 9,5 mm).

FORMAT D'IMAGE Rapport entre la hauteur et la largeur de l'image (muet : 1/1,33. Sonore : 1/1,37. Panoramique : 1/1,66. Large : 1/1,85. CinémaScope : 1/2,35).

Mon Oncle

par Jean Douchet et Cédric Anger

Lorsqu'il tourne *Mon Oncle* en 1958, Jacques Tati abandonne le décor naturel de ses réalisations précédentes pour le studio. À contre-courant des autres cinéastes, il manifeste l'illusion du décor de carton-pâte, la filme et ne fait voir qu'elle. Le comique ne naîtra pas seulement du rapport conflictuel entre ce décor et les personnages qui y évoluent mais de l'art de Tati de conjuguer ce monde délibérément artificiel avec l'artificialité du monde réel de plus en plus flagrante. Le studio est sorti dans la rue, a envahi la ville et investi la vie quotidienne. Deux mondes s'opposent : celui ancien, poétique, tendrement décoratif et celui moderne et anonyme. D'un côté la fantaisie, la liberté et le ludisme ; de l'autre l'organisation stricte, le minutage étouffant d'un temps réglé. Il s'agit moins pour Tati d'attaquer le progrès social et humain que de voir si l'homme existe et s'amuse dans un monde transformé en principe à son avantage. Le cinéaste prend date et acte de la fantastique mutation de la société française à la fin des années cinquante en société de consommation et du boom économique.

Pour nous faire part de ses réflexions, Tati oppose dans sa forme même plusieurs époques différentes : les procédés couleurs les plus performants de la fin des années cinquante, le réalisme poétique d'un René Clair et les principes du cinéma burlesque muet. La parole n'est plus ici porteuse des conflits et des attitudes. À la circulation purement visuelle des personnages et à la bande sonore de composer la dramaturgie. Comme le décor, le bruitage témoigne du rapport douloureux des êtres au monde et fabrique le gag.

Résolument moderne, l'indépendant Tati réinvente ainsi le langage cinématographique de l'époque. (C.A.)

Sommaire

SYNOPSIS	2
GÉNÉRIQUE	2
LE RÉALISATEUR : JACQUES TATI	3
LES ACTEURS	5
LE FILM DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA	6

Approches du film

LA GENÈSE DU FILM	8
LES PERSONNAGES	9
LE SCÉNARIO : DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL ANALYSE DE LA STRUCTURE	10 11
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	12
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	15
CINÉ-TECHNIQUE : LE BRUITAGE	16

Autour du film

LE BURLESQUE	19
LE DESIGN AU CINÉMA	21
ACCUEIL CRITIQUE VIDÉO-BIBLIOGRAPHIE FRÉQUENTATION	22
PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES	23

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. Jaloux 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

Titre original	<i>Mon Oncle</i>
Production	Louis Dolivet et Alain Terouanne, pour Specta, Gray, Alter films et Film del Centauro (Italie).
Scénario et dialogues	J. Tati, Jacques Lagrange, et Jean l'Hôte
Réalisation	Jacques Tati
Assistants réal.	Pierre Etaix et Henri Marquet
Scripte	Sylvette Baudrot
Image	Jean Bourgoin
Cadre	Paul Rodier
Son	Jacques Carrère
Décors	Henri Schmitt
Costumes	Jacques Cottin
Maquillage	Boris de Banow
Montage	Suzanne Baron
Musique	Alain Romans et Franck Barcellini
Conseiller technique	Fred Orain
Studios	La Victorine (Nice)
Photographe	André Dino

Interprétation

<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. Picard</i>	Lucien Frégis
<i>Mme Picard</i>	Adelaïde Danieli
<i>Mme Dubreuil</i>	Dominique Marie
<i>Le balayeur</i>	André Dino

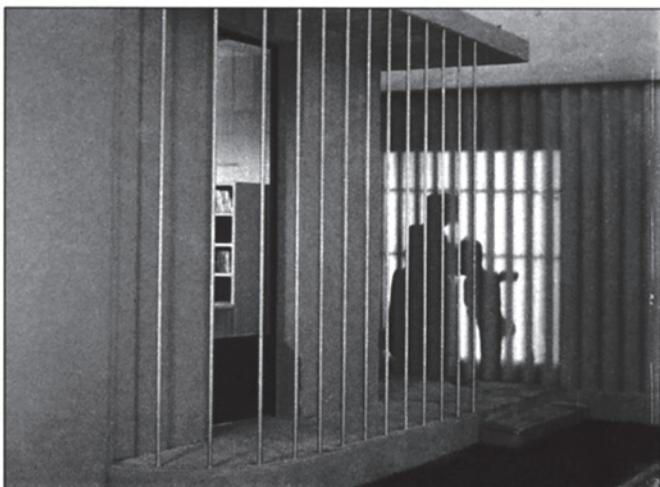
et... J. F. Martial, Betty Schneider, Yvonne Arnaud, Régis Fontenay, Max Martel, Claude Badolle et Nicolas Bataille.

Film	Couleurs, Eastmancolor
Format	1/1,37
Durée	1h50
N° de visa	18 069
Distributeur	Connaissance du cinéma
Première présentation	10 mai 1958 (Cannes)

De la Nouvelle vague à aujourd'hui

La fin des années cinquante voit l'apogée finale du stéréotype décoratif et *Mon Oncle* fait alors figure d'exception qui confirme la règle. Si une grande partie des jeunes cinéastes de la Nouvelle vague balaient les films de studios, certains d'entre eux retiennent toutefois les leçons de Tati, de Melville et d'Hitchcock, et n'hésitent pas à afficher ostensiblement l'artifice décoratif de leurs intérieurs. Ainsi de Jacques Demy (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964, *Les Demoiselles de Rochefort*), d'Agnès Varda et de la chambre *design* de *Cleo de 5 à 7* (1961), de l'appartement moderne d'*À double tour* (1960) de Claude Chabrol et surtout d'Alain Resnais qui s'emploie dans son incessante réflexion sur la mémoire à revisiter par le mobilier les beautés évanouies du passé. *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel* (1963) où Delphine Seyrig incarne une antiquaire en appartement qui accumule chez elle le mobilier hétéroclite comme autant de fragments de mémoire, *Stavisky* (1974) et *Provvidence* (1976) qui utilisent le mobilier 1930 pour transmettre le parfum fantomatique d'une époque finissante, *Mélo* (1986) et son mobilier

Art déco, *I want to go home* (1991) et le récent *On connaît la chanson* (1997) et son mobilier 1920 sont autant de relectures ouvertes ou cachées d'un cinéma et d'une période passée par un regard moderne. Chez Resnais, grâce à la complicité de ses décorateurs et de ses ensembliers attitrés, le meuble dit « de style » dépasse le stylisme pour contribuer à la stylisation générale du film. Il acquiert ainsi une véritable fonction narrative. À leur tour, Rohmer (la chambre de l'héroïne des *Nuits de la pleine lune*, 1983) et Truffaut (le mobilier américain noir et blanc de *Vivement Dimanche*, 1983) rejoindront leurs collègues de la Nouvelle vague et sauront utiliser avec intelligence le mobilier moderne.



Mon Oncle, en 1958, est un film précurseur de la société de consommation et de la transformation du paysage urbain qui va se développer en France au cours des années 60. C'est le triomphe du rectiligne dans un monde où l'humain est réduit à des silhouettes.

À partir des années 80, le cinéma, sous l'influence des clips vidéo et de la publicité, laisse pénétrer certains de ses plateaux par l'esthétique sophistiquée du *design* alors en plein essor. Mais il ne s'agit plus d'en faire une satire féroce comme Tati ou son continuateur Pierre Etaix (*Le Grand Amour*, 1968) mais de le plier au "look" séducteur des films. Ainsi de *Diva* (1981) et de *la lune dans le caniveau* (1983) de Jean-Jacques Beineix ou de la commode-aquarium du monde magique et irréel de *la Cité des enfants perdus* (1995) de Caro et Jeunet. Renouant avec la poésie décorative des années trente, le meuble moderne prend alors autant d'importance que le personnage puisqu'il sert le but ultime de ces films esthètes : l'atmosphère.

On l'aura compris. L'histoire du cinéma français ne recoupe en fait qu'à de rares occasions celle du *design*. Les deux univers coexistent et s'ignorent, ne se rencontrant qu'au fil du hasard. Ainsi, un *designer* retrouvera l'une de ses œuvres à l'écran sans même être prévenu et un cinéaste utilisera le meuble d'un grand créateur sans même le savoir. De plus, les cinéastes français en particulier ne semblent employer que les meubles qu'ils ont autour d'eux pour recréer leur univers quotidien. Le meuble *design* n'est plus utilisé que sociologiquement pour caractériser des personnages parisiens travaillant dans la publicité. Les clips musicaux mis à part, c'est à l'étranger et dans les œuvres de science-fiction – depuis les fauteuils « futuristes » de Mourgue de 2001, *l'Odyssée de l'espace* (1968) ou d'*Orange Mécanique* (1971) jusqu'aux plus récents *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) et *Dune* (David Lynch, 1985) – ou celles de Pedro Almodovar systématiquement baignées dans des décors artificiels et décoratifs que l'on peut trouver encore aujourd'hui un emploi et une pensée audacieuse du mobilier moderne à l'écran. ■

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 nominé 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.

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 millions¹ 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.) ■



Photo de tournage : Jacques Tati accoutré de l'imper 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*.

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

Tati et ses comparses

La gestuelle de Tati

Comme la plupart des grands burlesques, Tati n'est acteur que dans ses propres œuvres. Difficile d'intégrer cet acteur stylisé à l'extrême dans un univers autre que le sien. Impossible donc de commenter ses prestations dans une filmographie autre que la sienne. Mieux vaut examiner la naissance du « style » Tati, la genèse de sa gestuelle unique et saccadée. C'est à la fin de années 20 que le jeune passionné de rugby intègre le Racing Club de France. Tati fait l'étalage de ses talents d'improvisateur comique dans les restaurants à l'issue du match où il s'amuse à faire revivre devant l'équipe la partie de l'après-midi. Lors du gala annuel du club, il présente un numéro sportif, *Ballon d'essais*. Très vite, Tati intègre à son spectacle les gestes du cavalier, du tennismen et du cycliste sous le titre *Sport muet*. Repéré par Louis Leplée, figure importante de la nuit parisienne et découvreur d'Édith Piaf, Tati joue tous les soirs le serveur maladroit au *Gerny's*, un grand restaurant de la capitale. Après un gala au Ritz où son “one man show” est très apprécié, Max Trébor, directeur du théâtre Michel, engage le comique amateur. D'abord relégué à l'entracte, ses *Impressions sportives*, où Tati mime le boxeur et le gardien de but, deviennent vite le clou du spectacle. Il se produit au célèbre ABC, la fortune lui sourit, et les scènes parisiennes les plus importantes (L'Alhambra, L'Empire, Le Music-hall de l'Étoile...) et les capitales européennes se l'arrachent. Tati devient une star de la pantomime. Il joue du dépouillement forcé de ses costumes (une casquette, un faux-col, un haut-de-forme) pour inventer une gestuelle corporelle nouvelle, héritée de la raideur et de l'étourdissement jeu de jambes de son maître Buster Keaton. Le grand corps mince “cassé en deux”, les membres contractés, le dos courbé, la raquette tenue comme une poêle à frire, le vertige du boxeur “sonné” sont autant d'attitudes précises à l'origine des gestes comiques de Tati. Épurés, ces mimes et postures sportives ne cesseront de composer l'essentiel de ses premiers courts métrages, le personnage de Hulot et les numéros de l'ultime *Parade* (1974).

Les autres « acteurs »

Tati pousse l'originalité jusque dans le choix de ses “comédiens” et choisit moins ses interprètes pour leurs qualités d'acteur que pour leur nature. Ainsi refuse-t-il l'illusion du “star system” et du vedettariat qui enlève toute authenticité au personnage. « Si j'engageais Louis de Funès, on dirait : Tiens, qu'est-ce qu'il fait là de Funès ? Or moi, ce que j'essaie de faire, c'est que l'estivant reste un véritable estivant », affirmait-il lors de la sortie des *Vacances de M. Hulot*. Selon ce principe, seuls deux comédiens figurent au générique de *Mon Oncle* : Lucien Frégis qui interprète Pichard et Adrienne Servantie qui campe Mme Arpel. Son mari n'est autre qu'un véritable homme d'affaires, Jean-Pierre Zola ; Mme Pichard prend les traits d'Adélaïde Danielli alors serveuse à l'*Hôtel Mondial* à Nice ; la voisine des Arpel est Dominique Marie, femme d'un très grand médecin ; la secrétaire de M. Arpel était hôtesse de l'air à Air France ; le balayeur municipal, photographe de plateau... Quant au petit Gérard (Alain Bécourt), Tati le trouva par hasard boulevard Saint-Germain lorsqu'un petit garçon de sept ou huit ans lui lança un « Bonjour M. Hulot » dans le hall d'un cinéma. (C.A.) ■



Une gestuelle stylisée à l'extrême, quasi abstraite, qui fera dire à Colette, admirative : « Ce jeune homme a inventé quelque chose qui participe de la danse, du sport et du tableau vivant. »

Un précurseur indirect

Tati a toujours assumé ses influences et n'hésita jamais à se reconnaître quelques maîtres parmi les plus grandes gloires du cinéma burlesque muet : Charles Chaplin, Buster Keaton pour sa conception de la mise en scène, le Stan Laurel de « Laurel et Hardy » et Harry Langdon pour la stylisation du jeu de comédien (Cf. « Autour du film »). Tout se passe comme si dès qu'il devenait parlant, le burlesque, celui des Marx Brothers ou de W.C. Fields, l'intéressait moins. L'auteur de *Parade* resta toujours fidèle à son premier amour d'un cinéma sans parole qu'il n'hésite pas à pratiquer lui-même dans *Mon Oncle*. Son utilisation du son demeure en revanche radicalement novatrice dans sa manière d'appuyer ou de créer les gags par un jeu de réverbération sonore jusque là unique dans l'histoire du cinéma.



L'un des premiers dans l'histoire du cinéma, Tati traite la matière sonore à la manière d'un décor. Perdant toute fonction réaliste, les bruits prennent une valeur "surréelle" qui vient déranger la représentation réaliste des choses et des gens (comme le bruit des talons aiguilles de la secrétaire de M. Arpel).

Ils deviennent également, comme ici, le moyen de provoquer des gags en série : tout le bel ordonancement de la circulation automobile se trouve ainsi brutalement ! remis en question par un simple son détourné.

Son style qui consiste à manifester la présence du studio en tirant des images réalistes de l'artifice du décor troubla les jeunes cinéastes de la Nouvelle vague, alors critiques aux *Cahiers du Cinéma*. Le cinéma de Tati repose en effet sur ce dédoublement entre la manière quasi naturaliste et la matière totalement fantaisiste : montrer l'intégralité du parcours de Hulot montant dans sa maison (cf. photogramme, p. 11) témoigne d'une volonté réaliste que l'absurdité et la longueur du trajet emmènent sur les doux rivages du surréalisme. Révolutionnaire, le style de Tati oscille sans cesse entre cette distance comique irréaliste et la volonté tête de faire du réel et de son observation la matrice de son humour.

Difficile de dire de Tati qu'il eût une décisive influence sur les cinéastes de la Nouvelle vague. Les hésitations de Truffaut à l'égard de *Mon Oncle* (in *les Films de ma vie*) témoignent bien de l'embarras de ces jeunes gens encore trop attachés au documentaire pour apprécier une œuvre radicalement stylisée. Le système de Tati ne pouvait s'appuyer que sur une conception du studio alors vouée aux géométries par les jeunes turcs qui n'appréciaient véritablement l'artificialité du tournage en intérieurs qu'appliquée aux films à costumes (*French Cancan*, *Les Amants du Capricorne*). Or il ne s'agit rien moins que d'un monde moderne et contemporain que Tati fait reconstruire comme le métro Barbès des *Portes de la nuit* de Marcel Carné. Le malentendu n'aura pas d'autre cause.

Avec le temps et la distance, les ballades en extérieurs de Hulot, l'artificialité outrancière du studio, l'égalité des personnages et la modernité de la bande sonore qui couvre les dialogues des bruits du monde moderne, sont autant de traces nettes d'un point de rencontre à présent évident entre certains des dogmes de la Nouvelle vague et le style de *Mon Oncle*. Comme le *Signe du lion* ou *À bout de souffle*, Tati fait lui aussi reposer toute sa narration sur un jeu de circulation perpétuelle. À la différence près que Rohmer et Godard ne travaillent que le déplacement stérile, sans fin ni destination, alors que l'auteur du sublime *Playtime* conclut chaque scène d'un gag ou d'une chute visuelle. Le temps passé, la Nouvelle vague saura rendre hommage à son précurseur indirect, multipliant les hommages ou les citations directes du personnage de Hulot (*Domicile Conjugal*, *Soigne ta droite*). En revanche, seuls Pierre Etaix et aujourd'hui Rowan Atkinson (Mister Bean) semblent donner une continuité aux expériences comiques de Jacques Tati. (C.A.) ■



Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg dans *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard. Tourné un an après le film de Tati, il partage avec lui le même intérêt pour la circulation (automobile), comme figure symbolique de la narration, et opère dans l'histoire du cinéma une rupture radicale que Tati et Bresson ont à bien des égards esquissée.

Approches du film



L'affiche originale du film

À la manière d'un peintre impressionniste

Grand observateur, Tati aimait longtemps répéter que les sujets de ses films naissaient de sa fréquentation assidue des terrasses des cafés et des ballades à travers les villes. À la fin des années cinquante, fidèle à sa méthode, Tati part tôt le matin parcourir les rues à l'heure de l'ouverture des bureaux. Il consigne chaque jour dans un petit carnet ses observations et ses impressions. Pendant des mois, il suit une bande de caniches qui se transforment en brigands sous la mauvaise influence d'un roquet. Il les voit quotidiennement s'engouffrer dans un soupirail, disparaître dix minutes et réapparaître de l'autre côté de la rue par la porte d'une banque. L'idée de ce groupe de chiens le séduit mais semble encore un ingrédient trop faible pour donner une suite aux aventures de M. Hulot.

Il trouve son inspiration hors des studios

Au cours de ses promenades, Tati découvre avec inquiétude que la ville populaire qu'il affectionne est menacée. Une à une, les maisons anciennes autour de sa demeure de l'Ermitage disparaissent, bientôt remplacées par des immeubles aux formes anguleuses. Au

Pecq, la villa d'Alexandre Dumas est préservée de justesse alors qu'à Saint-Germain-en-Laye où Tati passe ses week-ends, les travaux grignotent peu à peu toute la ville. Les trottoirs rétrécissent, les routes s'agrandissent. La voiture devient toute puissante et les embouteillages sont légions. Si *Jour de fête* et *les Vacances de M. Hulot* opposaient déjà modernité et convivialité, convenances et joie de vivre, Tati souhaite à présent radicaliser cet antagonisme. Son film sera tiraillé entre deux mondes : d'un côté, celui de la mécanique et de la froideur ; de l'autre, le monde populaire et chaleureux du début du siècle. Pris entre les deux mondes, M. Hulot ne voudra pas choisir tout en appartenant plutôt à l'univers ludique et poétique du vieux quartier. Assisté de Jean Lhôte et de Pierre Etaix qu'il envoie parcourir les rues de Paris, Tati commence à écrire le scénario de *Mon Oncle*. Avançant sans canevas précis et défini, la rédaction du script intègre les remarques purement visuelles et de nombreux croquis parfois dessinés sur des tables de restaurants. Tati ne cesse de retravailler les mêmes scènes jusqu'à ce que le résultat obtenu le

satisfasse pleinement. Le cinéaste lance une idée qui change, disparaît, évolue. Tel un compositeur perfectionniste, il peut faire jusqu'à cinquante variations à partir d'une même observation. « *Cette façon d'approfondir les choses, se souvient Pierre Etaix, c'était sa force. Rien n'était jamais fini. C'était un homme pour qui le temps ne comptait pas. Il n'avait qu'un souci, c'était de bien faire ce qu'il avait à faire. C'était un travailleur fabuleux.* »

Après les succès de *Jour de fête*, qui coûta quatre fois moins cher qu'un long métrage traditionnel et rapporta quinze fois l'investissement initial, et des *Vacances de M. Hulot* qui firent près de trois milliards de francs de recettes dans le monde, Tati décide en 1956 de fonder sa propre société de production : « *Specta-Films* ». Pour financer *Mon Oncle*, il s'associe sans difficulté à plusieurs partenaires français et italiens séduits par les succès des opus précédents. Le tournage dura six mois entre l'extérieur des places du marché de Saint-Maur, du terrain vague de Nanterre, des grands ensembles de Créteil et l'intérieur des studios de la Victorine à Nice. *Mon Oncle* remportera un franc succès public, le Prix spécial du Jury du Festival de Cannes et l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood. (C.A.) ■



À François Chalais qui l'interroge sur ses projets en mars 1956, le cinéaste fait part de son désir « d'expliquer davantage aux spectateurs ce qu'est Hulot. Je vais leur faire voir où il habite, où il travaille et les contacts qu'il a avec la famille, avec le monde qui l'entoure. »

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 immoderé 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.

Allers et retours

- 1 0'15" - Matin. Un groupe de chiens traverse un vieux faubourg, s'amuse dans la saleté, suit la carriole d'un chiffonnier et court jusqu'à une maison moderne dans un quartier résidentiel neuf.
- 2 1'58" - Mme Arpel fait le ménage, son mari part au travail et son fils à l'école. 4'50" - Les embouteillages. Le petit Gérard déposé, M. Arpel arrive à l'usine Plastac.
- 6' - Derrière l'usine, le chiffonnier finit de charger des ordures et revient dans le vieux quartier. Après avoir fait son marché, M. Hulot pose ses courses dans sa maison puis repart.
- 5 13'15" - Il vient chercher son neveu Gérard à l'école. Le garçon et ses amis s'amusent à simuler des carambolages entre voitures jusqu'à ce qu'une amie des Arpel les dénonce.
- 6 16'06" - Cette dernière rend visite à Mme Arpel qui met alors en marche le poisson-jet d'eau. Hulot dépose Gérard pendant que sa soeur fait visiter la maison.
- 7 19'20" - Soir. M. Arpel rentre du travail et s'installe avec sa femme devant la télévision.
- 8 20'43" - Lendemain matin. Les enfants du vieux quartier courrent vers l'école en s'amusant. M. Hulot se lève et fait chanter un oiseau en dirigeant sur lui le reflet du soleil. Au marché, une cliente s'indigne des produits d'un maraîcher italien.
- 9 23' - Usine Plastac. M. Arpel suggère à son patron d'engager son beau-frère dans l'usine.
- 10 25'15" - Hulot arrive à l'usine en motocyclette, suivi par les chiens du quartier.
- 11 26' - Il marche dans la peinture blanche et marque le sol et le bureau d'une secrétaire de ses traces de pas. La secrétaire lui expose ses horaires de travail puis, remarquant les dégâts, le congédie.
- 12 28'32" - Villa Arpel. Mme Arpel met en marche le jet d'eau lorsque sa voisine vient ramener un ballon trouvé dans son jardin. La maîtresse de maison lui fait visiter la propriété. M. Arpel arrive et apprend l'incident créé par Hulot lors de son entrevue. On sonne. Mme Arpel actionne le jet d'eau puis l'éteint : ce n'est que son frère qui, après quelques mésaventures dans la cuisine, emmène Gérard.
- 13 37'20" - Hulot et son neveu arrivent dans le vieux quartier. Des enfants s'amusent dans la saleté.
- 14 38'20" - Gérard les rejoint dans leur jeu sur un terrain vague.
- 15 43' - Maison Arpel. Hulot et Gérard arrivent en retard. Pendant que Mme Arpel lave son fils, son mari s'agace de l'influence de l'oncle qui s'en va. Mme Arpel suggère qu'on présente son frère à la voisine célibataire lors d'une garden-party le dimanche suivant.
- 16 47'05" - Dimanche matin. La vie du vieux quartier : le marché, des enfants qui chahutent, un balayeur, les chiens... Hulot se réveille, fait chanter l'oiseau et va au café. Le légumier italien démarre.
- 17 53'40" - Ce dernier arrive chez les Arpel. Mme déclenche le jet d'eau qu'elle éteint aussitôt le légumier reconnu. La garden-party se prépare et les convives arrivent au rythme du jet d'eau : la voisine, le couple Pichard, Walter et sa femme. Gérard s'ennuie et casse une branche de lierre. Arrivé, Hulot est présenté à la voisine mais détraque la tuyauterie du jet d'eau. La garden-party tourne au fiasco chaotique.
- 18 1h14' - La nuit. Hulot vient égaliser les branches du lierre cassées par Gérard.
- 19 1h15'48" - Lendemain matin. Villa. M. Arpel et son fils partis travailler, des ouvriers installent une porte de garage à rayon infrarouge.
- 20 1h16'56" - Usine Plastac. M. Arpel teste une nouvelle voiture pendant que Pichard fait visiter l'usine à un commanditaire. Hulot est à son poste de travail...
- 21 1h21' - ... mais s'endort. Le système de fabrique de tuyaux se dérègle pendant son sommeil. Hulot se fait sermonner par M. Arpel alors qu'en douce les ouvriers jettent les tuyaux déformés dans la carriole du chiffonnier.
- 22 1h28'35" - Hulot passe prendre Gérard à l'école à bord de la carriole du chiffonnier.
- 23 1h29' - Arpel rentre chez lui avec la nouvelle voiture et découvre la porte du garage qui s'ouvre d'elle-même. Passant devant le rayon de la porte automatique, le chien enferme le couple Arpel dans le garage jusqu'à ce que la bonne les libère.
- 24 1h32'16" - Le petit chien court jusqu'au terrain vague où Hulot et son neveu tentent de se débarrasser du tuyau endommagé. Ils sont gênés par un couple d'amoureux.
- 25 1h32'45" - La nuit. Hulot, Gérard et les chiffonniers jettent les tuyaux sous un pont. Croyant à un suicide, l'homme du couple d'amoureux plonge. Furieux de découvrir qu'il s'agit en fait de tuyaux, il poursuit Hulot jusqu'au café. Hulot se trompe de cible et frappe un consommateur.
- 26 1h35'08" - Dans leur nouvelle voiture, les Arpel s'en vont dîner.
- 27 1h35'40" - Hulot, Gérard et le couple d'amoureux partent sur la carriole du chiffonnier.
- 28 1h36'24" - La carriole passe devant le Rington's où dînent les Arpel.
- 29 1h37' - Le chiffonnier dépose Hulot et Gérard, et continue sa route avec les deux amoureux.
- 30 1h37'50" - Les Arpel rentrent chez eux. M. Arpel s'indigne de Hulot qui dort sur le divan et compte l'éloigner en l'envoyant représenter la société Plastac en province.
- 31 1h40' - Le lendemain matin. Le rituel du matin : Mme Arpel fait le ménage, son mari se rase, Gérard se prépare.
- 32 1h41'50" - M. Arpel et son fils traversent le vieux quartier en voiture pour chercher Hulot qui doit partir en province. La vieille ville est en travaux.



- 33 1h45'50" - Les embouteillages passés, la voiture arrive à l'aéroport et y dépose Hulot. Gérard tient enfin la main de son père. Les chiens courrent sur le parking puis traversent la ville moderne jusqu'à la place du marché déserte. ■

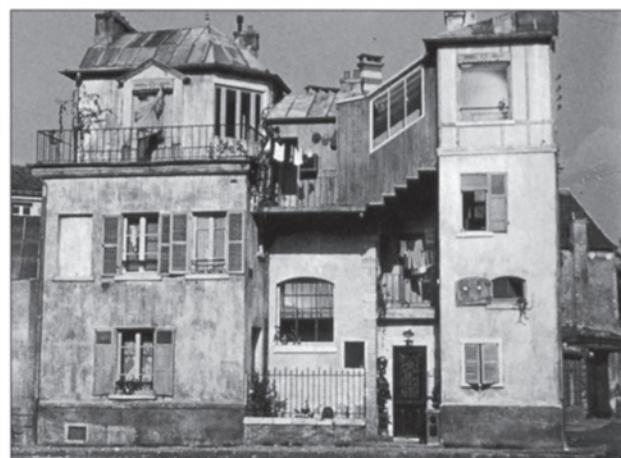
Une durée contemplative

À chaque film de Tati, la presse spécialisée adressa un même reproche : « Tati n'a pas le sens du scénario », « ses films sont mal construits ». Pour qui sait voir, il n'est pas difficile en effet de constater le refus du cinéaste de jouer la dramaturgie classique (un passé pèse sur le présent et bloque le futur). Le récit de Tati ne se conjugue qu'au présent et se fiche de la continuité narrative. Pas aussi radical dans sa forme que *les Vacances de M. Hulot*, le scénario de *Mon Oncle* ne consiste lui aussi qu'en une suite de petites notations séparées les unes des autres et n'ayant aucune conséquence directe sur l'ensemble. L'observation est le fondement de sa construction et donne au film cette impression de juxtaposition de petits éléments indépendants. La durée n'est pas dramaturgique mais contemplative et si l'action peut être résumée (un oncle lunaire est repris en main par sa famille et remis peu à peu dans le droit chemin), elle n'avance et ne se déroule qu'en une suite d'apports scénaristiques sans réelle ascendance. Au spectateur de lier entre elles les observations disparates qui forment la trame du film.

Un refus du romanesque

La plupart des scènes comportent bien leur propre construction (un début, un milieu et une fin) mais celle-ci ne vise à chaque fois que l'efficacité et la surprise du gag final, pas l'existence des personnages. Les caractères de M. Arpel ou de Gérard n'évoluent pas en cours de récit. Leurs traits physiques et moraux sont d'emblée campés et ne changeront pas. Refusant la psychologie, Tati n'approche pas ses créatures par des petites notes contradictoires et changeantes. Il en brosse d'emblée une douce caricature qui lui permet alors de privilégier la situation et ses gags à la « vie romanesque » des personnages.

Le récit de *Mon Oncle* établit un jeu sophistiqué de circulation et de répétition des mêmes éléments à partir de lieux de gravitation centraux (le café, la place de marché, la villa Arpel, le terrain vague).



L'incroyable trajet de M. Hulot pour rentrer chez lui. Un parcours tortueux, joyeux comme celui de l'école buissonnière, qui s'oppose au parcours rectiligne qu'impose la "signalétique" du monde moderne.

Éternels nomades, les protagonistes passent d'un endroit à un autre, d'un univers à l'autre, du moderne à l'ancien tout au long du film. Dès la séquence 1 et sa circulation des chiens, Tati donne le ton de sa fable : il ne s'agira ici que d'une suite de parcours, parfois libres, parfois réglementés, que le film montrera dans leur intégralité. De là, la constante économie des ellipses et la préférence systématique pour le passage de relais entre les personnages. Le scénario commence à suivre un personnage puis l'abandonne pour suivre le trajet d'un autre qu'il quittera par la suite. Dans la séquence 3, nous suivons ainsi M. Arpel qui arrive à l'usine puis récupérons le chiffonnier qui part de l'entreprise pour arriver au vieux quartier où nous suivons maintenant Hulot faisant son marché (4). Les personnages secondaires sont souvent les bâtons de relais de ces passages incessants d'un lieu à un autre, comme le légumier italien qui quitte le marché (16) pour la villa Arpel (17) et permet ainsi à Tati de lancer la longue scène de la garden-party. Autarcique, l'univers de *Mon Oncle* semble ainsi fonctionner sur lui-même ; les mêmes personnages circulent de séquence en séquence - à peine entrevu lors de la scène 24, le couple d'amoureux "fera" l'action des 25, 27 et 29 - et ne cessent de se croiser comme les mots sur une grille de mots croisés. Cette construction d'alternance systématique des individus suivis implique la négation du privilège du héros principal. Les personnages de *Mon Oncle* bénéficient

ainsi tous d'une quasi-égalité de traitement qui nie la suprématie traditionnelle des protagonistes primordiaux au détriment des seconds rôles.

Ce jeu perpétuel de circulation permet ainsi à Tati de pratiquer l'humour par répétition, ordinairement verbal (comme chez Lubitsch), en faisant sans arrêt "refaire un tour" à des mêmes gags. Ainsi de la cuisine ultramoderne, du poisson-jet d'eau métallique ou des cliquetis des chaussures de Mme Arpel qui ne cessent de toujours revenir comme un rituel. Sauf qu'en cours de route, la nature du rire a changé. D'abord provoqué par l'absurdité visuelle et purement burlesque (les appareils électroménagers, la fontaine, la démarche de la maîtresse de maison), l'humour naît ensuite de la répétition sonore des mêmes bruitages reconnaissables qui provoquent à eux seuls un rire purement auditif. On l'aura compris. Malgré ses apparences bâclées et son refus de la dramaturgie traditionnelle, le récit de *Mon Oncle* obéit en fait à une construction savante et précise d'une modernité radicale. (C.A.) ■



Séquence n° 1 : la séquence d'ouverture.



La clé du film

Plan 1-2 Le générique donne le ton et livre d'emblée le sens du film : la ville est en construction, un mode de vie est détruit pour être remplacé par un autre. Le son et l'image indiquent le désordre dysharmonieux d'un chantier auquel s'oppose l'ordre rectiligne des panneaux indicateurs qui annoncent les noms du cinéaste et de ses techniciens. Les oppositions fondamentales du film entre ordre et désordre, ancien et nouveau, lignes droites (horizontales et verticales aiguës) et courbes (chaque côté des panneaux) sont déjà précisées.

Plan 3 Tati nous révèle l'ancien mode de vie. À l'inscription ordonnée du générique succède celle libre et enfantine, ronde, du titre du film. Nous retrouvons l'opposition initiale entre lignes droites (le réverbère) et courbes (les lettrines), mais les impressions de la vie (le sale, les couleurs impures, la verdure) dominent. Le décor mis en place, un groupe de chiens entre. Un seul se distingue par son collier et son manteau. Le plan évoque l'imagerie du réalisme à la française des années trente qui, en 1958, a lui aussi disparu et appartient à un monde passé.

Plan 4 Le pied du réverbère et le bord du trottoir évoquent toujours la dualité droit/circulaire. Les chiens se délectent. Tati insiste ici sur la notion de sale et le plaisir enfantin de se débattre dans les éléments impurs. Le sale témoigne d'un vrai rapport aux choses, d'un contact jubilatoire avec le monde, opposé à l'absence de vie et à l'interdiction formelle de toucher qui suivra. Le sale est source de plaisir là où le propre ne sera que frustration.

Plan 5 Le plan précédent conservait un aspect circulaire, celui-ci nous fait brutalement passer à une présence accentuée du rectiligne et de la droiture. La rectitude commence à dominer et rappelle aux chiens les codes de la civilisation, de l'ordre auquel il va falloir maintenant revenir. Remarquons l'omniprésence du lampadaire et cet art du grand cinéma classique de faire revenir les mêmes éléments d'un décor pour scander et rythmer le film de leur présence.

Plan 6 Raccord exact sur l'arrivée du petit chien habillé, pris tout seul dans le côté rectiligne de la chaussée. Comme l'enfant plus tard, le chien de la classe supérieure est le premier que la civilisation moderne rappelle à l'ordre. Les deux cylindres des poubelles s'opposent encore à la ligne droite. Le chien se délecte de la saleté mais la présence du ruisseau sur le bord de la chaussée commence à évoquer la propreté et le nettoyage.

Plan 7 Tout ici nous replonge un siècle en arrière. Les cylindres des poubelles, le désordre sur la carriole réduisent la verticalité à l'extrême (arbre et trottoir) et donnent encore une impression de vie, de circulation plaisante accentuée par le cadre ouvert du plan d'où les chiens entrent et sortent. Ce monde ancien qui se meurt et dont il ne reste plus que déchets refuse la droiture et la propreté (les chiens urinent) du monde moderne qui va suivre. Toutefois, l'activité de l'homme rompt avec le ludisme des plans précédents et introduit l'utilitaire.



Plan 8 Dans ce dernier plan d'évocation de l'ancien monde, le rectiligne l'emporte sur la circularité (colonne Morris). Les dernières poubelles sont disposées à égale distance de la route comme si les éléments et le ton constitutifs de l'univers décrit jusque-là s'évaporaient. Les chiens n'obéissent plus au parcours aléatoire de leur vagabondage mais suivent le trajet de l'homme. La nature vit encore et n'est pas domptée : la pluie a arrosé la chaussée, le vent souffle dans les arbres et fait bouger leurs feuilles...



Plan 9 Le plan figure la frontière du monde ancien et du monde moderne. À droite, le désordre apparent. Il ne reste que le squelette d'un réverbère du début du siècle, branlant et mourant, vestige d'une civilisation passée. S'y oppose le réverbère moderne, droit et design. Le muret en démolition annonce la fin du quartier ancien. De chaque côté des deux barrières, blanches et noires, propres et détruites, s'opposent deux mondes rivaux : le nouveau et l'ancien, le pur et l'impur, l'utilitaire et le ludique.



Plan 10 L'homme du monde ancien éliminé, seule compte la circulation des chiens qui annonce celle des enfants. La courbe n'est plus libératrice comme avant. Composée de lignes droites, elle indique le chemin à suivre. Un des chiens transgresse l'interdit de la courbe en traversant la pelouse. La circulation, maître-mot de la séquence, ne s'improvise ni ne se décide plus. Elle a ses règles, et ses marques blanches ne cesseront de revenir.



Plan 11 Le monde ancien est abandonné. Ne reste de circulaire que le rond des trois feux qui eux-mêmes ne servent plus qu'à ordonner la circulation et évoquent l'interdit. Les chiens savent qu'il faut maintenant obéir à un autre ordre et suivre la ligne droite. Le feu passant au rouge indique la fin du vagabondage et de l'école buissonnière. Aux tons gris et sales du vieux quartier ont succédé ceux blancs, purs et plans de la civilisation nouvelle.



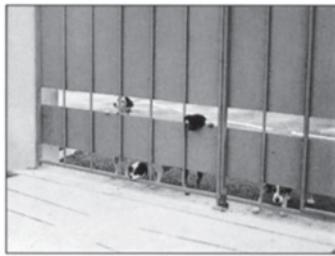
Plan 12 Les couleurs blanches et grises de la demeure renforcent les lignes bleues et agressives de sa façade. Les couleurs du monde moderne excluent tout soupçon de vie et de naturel. Ne reste plus qu'une uniformité blanchâtre déséquilibrée par une couleur vive artificielle. Tout ici est droit et rectiligne. Seuls les deux cercles-fenêtres échappent à l'angulaire mais leur circularité n'est plus libératrice mais fonctionnelle : tels deux yeux immenses, ils servent à surveiller.



Plan 13 Gros plan sur le petit chien habillé qui passe la barrière. La frontière n'est plus ouverte comme dans le plan 8 mais fermée. Le chien arrache au passage son petit manteau, signe humain de la civilisation. La liberté est derrière lui. Il rentre dans l'ordre comme un enfant qui revient chez lui, dépenaillé, après une courte fugue. Le collier est le dernier élément circulaire mais lui aussi est fonctionnel et ne sert qu'à empêcher la délivrance.



Plan 14 Le décor est dominé par le rectiligne et la droiture. La courbe elle-même n'est qu'un chemin que le chien doit emprunter. Un robot ménager nettoie les fenêtres et revêt des allures de créature fantastique. La précision du jardin, ses tâches de bleu savamment disposées, la tristesse de l'herbe et les arbres taillés refusent tout ce qui relève du désordre et d'une nature épanouie. L'ordre et la propreté règnent strictement.



Plan 15 Exclus de ce monde figé, les autres chiens restent à la porte. Tout se passe comme s'ils connaissaient les règles de cette civilisation et savaient qu'ils n'ont pas le droit de rentrer. Spectateurs, ils regardent cet univers étrange et étranger. Comme dans les fables où le comportement des animaux évoquent ceux des humains, ils annoncent les attitudes futures des enfants.



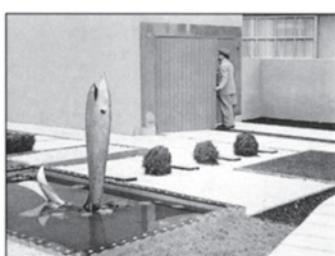
Plan 16 Tati met en valeur le cubisme ridicule de la maison. La précision du décor et la construction du plan évoquent le soin des jardins japonais et le cinéma d'Ozu (*Bonjour*, cf. Dossier "Collège" n° 57, est proche de *Mon Oncle*). Le père est représenté dans sa domination et son autorité, à l'exact opposé du personnage de Hulot. La femme le sert comme une icône de ce que doit être une mère de famille dans le monde respectable. Les sons (les petits pas) sont régentés selon une cadence mécanique.



Plan 17 Le bruitage remplit toujours ici le rôle ordinairement attribué au dialogue. Le plan accentue le mauvais goût de l'uniforme de la femme et le contentement du mari. Dans ce décor rectiligne, les trois cercles-tapis (toujours la présence du chiffre 3) sont eux aussi domestiqués et font partie du système de la maison. La femme continue de nettoyer : le sale des premiers plans est interdit. Le couple nous est présenté comme fixé et figé dans une existence sans vie.



Plan 18 Les couleurs acidulées, les costumes, la serviette et les sourires figés constituent une parfaite représentation du bonheur bourgeois tel que le vend la publicité. Tati fait une caricature douce du bonheur domestique publicitaire, fixant les deux époux dans une vignette telle qu'on en trouvait dans les journaux de l'époque. Remarquons que la femme nettoie le cercle du pot du cactus comme si elle savait bien que la circularité appelle le désordre, le danger du non-droit.



Plan 19 Plan de situation présentant deux des éléments utilisés plus tard dans la dramaturgie : le garage et le poisson-jet d'eau, ultime signe d'une nature domptée et sans vie. La composition du plan est fermée, close sur elle-même comme protégée du monde extérieur. Ses à-plats et l'absence de perspective renforcent cette ignorance du dehors. Ne reste plus qu'un cérémonial matinal sans spontanéité ni aléatoire. Chacun remplit son rôle et reproduit chaque matin les mêmes gestes d'un rituel réglé.



Plan 20 Si nous ne voyons pas le mouvement des parents, celui de l'enfant nous est montré, vivant, la démarche désarticulée et irrégulière, balançant sa serviette quand son père tenait la sienne avec fermeté. Son retard et sa course cassent la mécanique du rituel du matinal. Le chien le suit comme son écho symbolique : l'enfant et le chien participent du même monde et au garçon de prendre maintenant le relais de la circulation. L'enfant n'obéit pas à la rigidité rectiligne et sans vie du monde bourgeois.



Plan 21-22 Ces deux plans mettent en évidence le caractère obsessionnel et maladif du souci de propreté de la femme. Nettoyer est pour elle son seul moyen névrotique d'avoir un but dans l'existence. Dès qu'elle manifeste un peu d'affect, la saleté retombe comme si le nettoyage précédent n'avait servi à rien et relevait davantage de la maladie que de la nécessité. La voiture suit les lignes, s'engage dans la circulation ordonnée, indiquée. (J.D.) ■

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 distancer 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 rotundité 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'accentuent encore le parapluie et le manteau à la coupe strictement géométrique que tentent d'adoucir, sur une tête chevaline, la rotundité 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 indifférente 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 désir 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 musique**

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 vieux 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 appartiennent, eux aussi, au décor. Ils en découlent dans le même temps qu'ils le constituent.

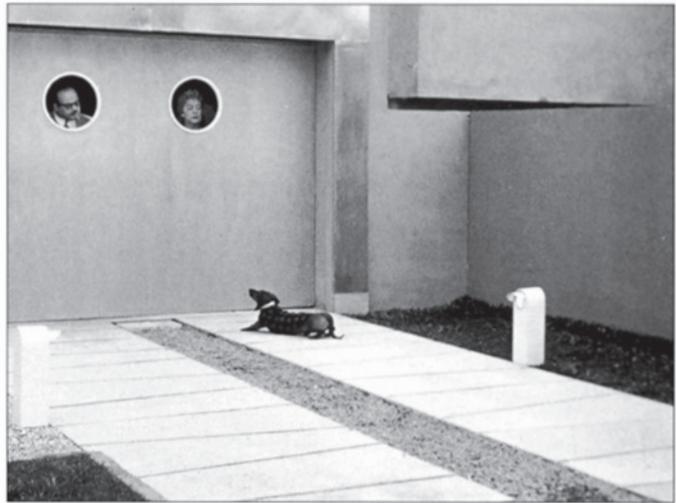
Mise en scène

La nécessaire dimension de l'enfance

Un comique requiert une part d'enfance sans laquelle la situation risible deviendrait soudainement tragique. C'est pourquoi on peut définir chaque comique selon l'âge d'enfance auquel il fait référence. D'un côté, la limite sera celle de l'adolescence, pour un Buster Keaton par exemple. De l'autre, comme chez Harry Langdon, on oscille entre le nourrisson et le trois/quatre ans, de la bouillie au stade anal. Charlot se comporte comme un gamin de dix/douze ans. Tati, à l'instar de Laurel, couvre le champ des garçonnets entre six et dix ans. Ils connaissent déjà l'interdit et pouffent de rire à l'idée de le transgresser. Voilà qui nous renvoie aux bruits chez Tati. Ils évoquent, comme le teuf-teuf de Hulot en vacances ou les fauteuils en Skaï dans lesquels on s'engloutit dans *Playtime*, le pet, le rot, le gargouillis. Ils sont de l'ordre de l'intestinal. Ils suggèrent même le dérangement d'une défécation spasmodique comme dans la scène des tuyaux plastiques et merdiques qui sortent en boudin. En fait, ils masquent une sexualité non pas refoulée, pas à cet âge, mais qui ne peut s'exprimer que par ce biais. Ce qui ouvre sur Hulot, aussi asexué que Tintin, des horizons intéressants. Ces bruits, donc, font – tel ce filet d'eau qui gicle du phallique poisson-fontaine comme un pipi limpide et qui soudain devient boueux et malodorant – surgir le sale dans l'univers du propre. Or le sale, pour l'enfant, est le défendu, donc l'amusement. Il est un refuge qui tient chaud. Le propre est glacial, aussi froid que les petits pas qui cliquettent sous les talons de la mère ou de la secrétaire du père. Il prétend apporter le confort et crée le malaise, le mal-être. Il appartient au monde des adultes.

Mais ceux-ci restent des enfants qui n'ont pas mûri. En fait, ils se comportent d'une façon infantile. Tout *Mon Oncle* va opposer, en dehors du sale et du propre, du désordre et de l'ordre, de l'ancien et du moderne, etc., deux conceptions du ludisme, qui reste pour Tati le principe véritable de l'existence. Et elles jouent sur deux idées antagonistes du temps. L'enfant s'active gratuitement par simple besoin d'action. Son jeu n'est que dépense d'énergie, même si l'argent intervient comme dans la scène du réverbère contre lequel, grâce encore à un bruit provoqué d'éclatement, les passants viennent se cogner. Son jeu appartient au plaisir. Il le fait « être ». Le temps des parents est celui de l'« avoir ». C'est un temps-argent, celui de l'efficacité qui rapporte. Tout lui est sacrifié jusqu'à la maniaquerie (syndrome névrotique de la mère qui nettoie constamment dans le vide, parcours fléchés qui obligent les voitures à suivre une direction unique pour s'arrêter, maniaquerie suprême, à la place réservée au cordeau du père industriel). Et ce temps-argent ne sert qu'un jeu, le jeu de l'argent. Et la modernité de notre époque consiste à offrir aux riches adultes des jouets de leur âge, des gadgets avec lesquels ils croient s'amuser alors qu'ils ne favorisent que l'étalement inutile de leur fortune. C'est le triomphe de l'ersatz, de l'objet de consommation donc jetable. Et l'on comprend qu'il y plus de joie à faire les poubelles et y découvrir le n'importe quoi, comme les chiens du générique, qu'à se cacher derrière un arbuste riquiqui pour surprendre le mari avec la porte du garage électronique qui se referme comme un piège sur les deux époux, grâce à la queue dressée du chien.

Car la morale de *Mon Oncle*, donc de Tati est simple : sachons garder l'âme d'enfant et goûter le plaisir des farces, des imprévus, et du temps joyeusement perdu. Et que le gag triomphe du gadget en faisant rire de sa déconfiture. (Jean Douchet) ■

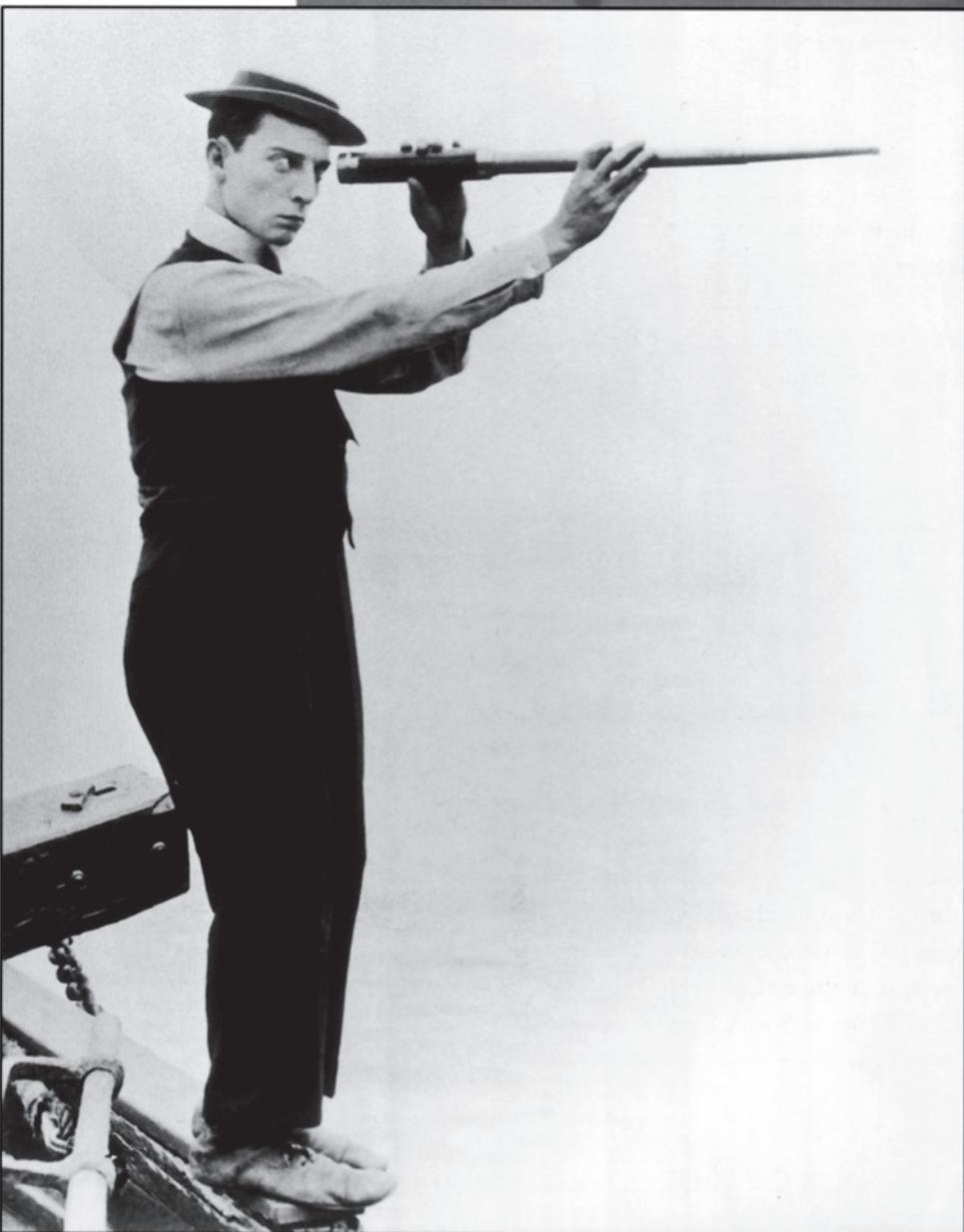


C'est le décor qui fait le gag.



Le temps a passé. La petite fille est devenue femme. Le comique ne peut plus s'abriter derrière l'enfant qui n'est plus.

Autour du film



Buster Keaton
dans *la Croisière
du Navigator*
(USA, 1924)



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 éprouveront 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 hexagonal¹. 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).

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

économie de la spécificité vestimentaire pèsera 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.



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.

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'impossibilité 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. Impossible en toute circonstance (danger, joie), le visage de Keaton s'oppose à ceux sur-expressifs des êtres qui l'environnent, frémissons 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.) ■

Mobilier et design dans le cinéma français

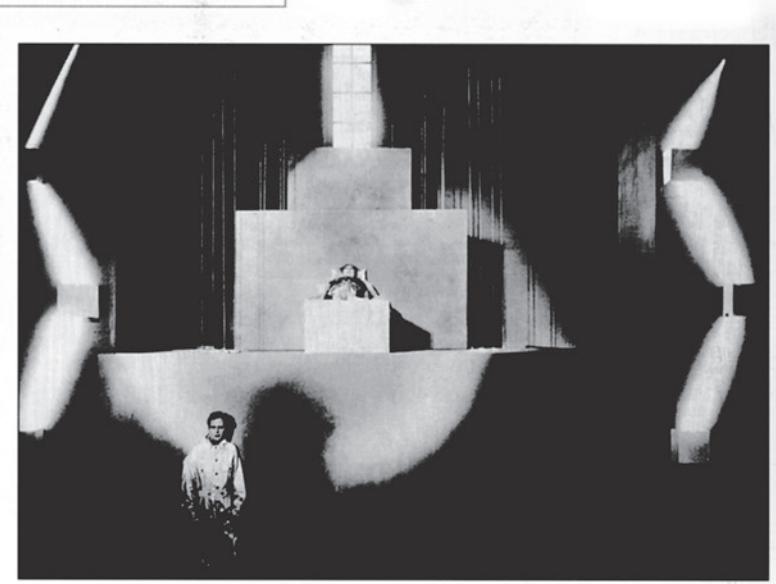
L'intérieur de la villa des Arpel de *Mon Oncle* n'est pas la seule et unique tentative de faire du mobilier et particulièrement du *design* un des éléments essentiels de la mise en scène. Dès ses débuts et la table du *Déjeuner de bébé* des frères Lumière, le cinéma prit conscience de l'apport essentiel du mobilier et de la lisibilité psychologique ou sociale qu'il apporte aux situations montrées. Le meuble n'eut d'abord point d'autre tâche que de se fondre dans le monde décrit que pour mieux contribuer au style visuel de l'œuvre et de l'époque représentée.

Naissance du design

Au milieu des années 20, "l'avant-garde" prônée par Germaine Dullac, Louis Delluc, Jean Epstein, Marcel L'Herbier et le grand Abel Gance bouleverse la notion habituelle de décor et, par là même, le mobilier de cinéma. La nouvelle tendance est ouvertement tournée vers le modernisme et son dérivé, la mode. De l'architecture au costume, du mobilier à l'accessoire, tout élément contribuant à l'unité esthétique avant-gardiste des films est placé, parfois abusivement, sous le signe des arts plastiques. La célèbre tendance dite "Art déco" naîtra en partie de cette évolution mobilière prônée par les cinéastes de l'époque. Ceux-ci n'hésitent pas à opposer et fusionner des écoles issues du classicisme français et de l'ère industrielle comme le mobilier et les décors de Robert Mallet-Stevens dans *l'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier, mélo mondain racontant les amours d'une cantatrice. Nouvelle, cette création de meubles qui sera baptisée *design* dans les années 60, consiste en un savant mélange de tradition et de style industriel¹.

Retour au classicisme

Influencé par ses aînés, René Clair réutilise ce mobilier moderne et avant-gardiste (*Le Million, À nous la liberté*, 1931) mais le "réalisme poétique" des films de Carné ou de Grémillon, s'il fait parfois alterner ou coexister la stylisation et le réel, se sert moins ostensiblement du meuble nouveau. Les milieux sociaux décrits sont le plus souvent issus de la classe ouvrière et le *design* ne peut être associé qu'à la mode des classes dominantes. Les décorateurs (Max Douy, Paul Bertrand et Jean André en tête) n'en deviennent pas moins les "coqueluches" du métier et leur responsabilité se fait de plus en plus grande à mesure que se développent les tournages en studios. Ils reviennent au classicisme élégant qui précédait l'avant-garde et le meuble est alors chargé de servir l'imagerie des films d'histoire et d'époque. La perfection du savoir-faire de cette "qualité française" règne en maître et – l'œuvre de Max Ophüls exceptée – se sclérose avec sa pratique.



Perte des repères spatiaux habituels, géométrie exacerbée, lumière déconstruite, aplats et cubisme du décor : le refus du naturalisme mobilier caractérise *l'Inhumaine* (1924) et oriente le décor du cinéma français dans une direction radicalement nouvelle.

¹ Cette esthétique industrielle a connu en Allemagne, entre 1919 et 1933, un développement et une ambition d'une tout autre importance avec l'école du Bauhaus, installée à Weimar puis à Berlin, et dirigée successivement par Walter Gropius, H. Meyer et Mies Van der Rohe. Sous l'influence d'artistes comme Paul Klee, W. Kandinsky ou Moholy-Nagy, elle suscita la rencontre des arts dits "majeurs" comme l'architecture, avec le champ artisanal des arts "appliqués", et les impératifs industriels d'une fabrication standardisée, afin de donner à l'art une nouvelle fonction sociale. On retrouve son influence sur le cinéma allemand des années 20, mais surtout sur l'évolution du design contemporain aux États-Unis où nombre de ses membres émigrèrent après 1933.

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> |

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 Dutour

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.).
- Barthélémy 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.

L'opposition des formes

Tradition et modernité

Thématique récurrente des grands cinéastes classiques (Griffith, Ford, Mizoguchi, Ozu), l'opposition entre la culture des traditions et la modernité du nouveau monde fonde le sujet et la structure de *Mon Oncle*. Il conviendra donc de bien mettre en évidence la frontière entre les deux mondes du film et le passage incessant de l'un à l'autre. Bien faire comprendre aux élèves le regard de Tati sur le monde nouveau, de l'aliénation de ses objets (créateurs des gags) à ses couleurs glaciales et agressives, de sa bande-sonore uniforme et dysharmonieuse opposée à celle populaire et chantante (l'oiseau) du vieux quartier à l'ennui qui semble y régner. Préciser la différence "temporelle" entre le monde moderne où chaque minute compte et doit être utilement remplie, et le monde ancien où chacun prend son temps, cède aux tentations enfantines et ludiques.

Un jeu de circulation

Bien faire comprendre la construction narrative du film qui repose entièrement sur un jeu de circulation des mêmes personnages, des mêmes sons et des mêmes objets. Montrer ainsi comment les protagonistes semblent se passer constamment le relais, ne cessent de passer d'un lieu à un autre, de se croiser et emmènent le récit vers une direction nouvelle. Le film commence et se termine par l'école buissonnière des chiens qui donne le ton et le point de départ à une circulation perpétuelle. Expliquer comment le gag naît aussi de cette circulation des mêmes éléments et de leur répétition visuelle ou sonore. On mettra enfin en évidence la structure même de chaque séquence qui, au contraire de l'ensemble du film, obéit aux règles dramatiques et possède un début, un milieu et une fin (la chute du gag).

Un univers rectiligne et circulaire

Exposer les motifs plastiques et géométriques des décors et de leur mise en scène qui oppose la circularité (monde enfantin, circulation libre, ludisme) à un univers moderne droit et rectiligne (les grands ensembles, la maison). On pourra ainsi mettre en évidence les différents parcours des chiens ou de Monsieur Hulot qui semblent ignorer les lignes droites et ceux indiqués, fléchés et répétitifs de la circulation civilisée et automobile.

Réalisme et surréalisme

Bien mettre en évidence la nature du comique de Tati tout entier fondé sur l'observation réaliste des gestes et des attitudes, et montrer comment à partir de ce ton de reportage sur la vie moderne le cinéaste nous fait à plusieurs reprises basculer dans des situations et décors surréalistes comme la montée des escaliers de sa maison ou le décor même de la villa Arpel. D'où le désir de Tati de travailler et de mettre en évidence l'artificialité du décor. Il importe que les élèves comprennent que dans le monde moderne version Tati c'est le décor qui a envahi la rue et étend son artifice et sa fausseté. ■

Édité pour le compte du Centre National de la Cinématographie par les Films de l'Estran, ce dossier a été rédigé par Cédric Anger, Jean Douchet et Jacques Petat.

Les textes sont la propriété du CNC.

Les photographies de *Mon Oncle* sont la propriété de la production.

Remerciements à :

Connaissance du cinéma
Annette Ferrasson
Sophie Maritorena

KIPA
Bénédicte Frot

Les Cahiers du cinéma
Catherine Fröchen

Conception
et rédaction en chef :
Jacques Petat
et Joël Magny

Graphisme et photogravure :
L'Ère graphique
8, rue de Valmy
93107 - Montreuil

Couverture :
Thierry Célestine : T. 01 46 82 96 29

Impression :
S.A Lescure Théol : T. 01 55 62 05 04

Direction de la publication :
Jacques Petat
Films de l'Estran
41-43, rue de Cronstadt
75015 – Paris

Achevé d'imprimer : 3e trimestre 2001

LEXIQUE

GÉNÉRIQUE Placé au début et/ou à la fin d'un film, il sert à indiquer le titre, les acteurs, les techniciens et les fournisseurs.

GONFLAGE Opération de laboratoire consistant à agrandir l'image (la faire passer d'une pellicule 16 mm à une pellicule 35 mm, par ex.).

GRAND-ANGULAIRE Objectif de courte focale donnant un angle large, une grande profondeur de champ, un éloignement des objets, une exagération des perspectives et de la vitesse apparente des déplacements.

GRUE Appareil permettant des mouvements complexes de caméra, particulièrement, en hauteur.

HORS-CHAMP Partie exclue par le champ de la caméra (= Off).

HORS-CHAMP INTERNE Partie cachée par un décor dans le champ de la caméra.

HYPERGONAR Objectif secondaire qui, placé devant l'objectif de la caméra ou du projecteur, permet d'anamorphoser ou de désanamorphoser l'image.

IMAGE DE SYNTHÈSE Image numérique réalisée à partir d'un ordinateur.

IN Ce qui est visible dans le champ. Son "in" : son produit par un objet ou un personnage visible dans le champ.

INSERT Plan bref destiné à apporter une information nécessaire à la compréhension de l'action.

INTER-IMAGE Bande noire séparant chaque photogramme (plus ou moins large selon la hauteur de l'image - Cf. Format d'image).

INTERNÉGATIF Duplicata du négatif (souvent à partir d'un interpositif) destiné à tirer les copies standard et éviter l'usure du négatif.

INTERPOSITIF Film intermédiaire entre le négatif et l'internégatif.

INTERTITRE Texte de dialogue ou d'explication inséré entre les images.

INVISIBLE (Pellicule) Pellicule ayant la particularité d'être développée directement en positif (procédé amateur mais d'excellente qualité).

IRIS Trucage consistant à obscurcir ("fermeture") ou faire apparaître ("ouverture") l'image, de façon progressive, à l'intérieur d'un cercle qui se resserre ou s'agrandit.

ISO Indice international de rapidité des émulsions (voir ASA).

LAVANDE Contretype d'un film noir et blanc.

LOUMA Dispositif télescopique au bout duquel est fixée la caméra pour opérer des mouvements complexes (visée par image vidéo).

MACHINERIE Ensemble des matériels servant aux mouvements de caméra. Ils sont mis en œuvre par des "machinistes".

MAGENTA Couleur bleu-rouge, complémentaire du vert.

MAGNÉTOSCOPE Appareil permettant l'enregistrement et la restitution d'une image vidéo.

MARRON Contretype d'un film noir et blanc.

MASTER Bande "matrice" d'un film vidéo.

MÉTRAGE Longueur d'un film. (Inf. à 60', soit 1 600 m en 35 mm = Court métrage. Sup. à 60' = Long métrage).

MIXAGE Mélange et équilibrage, en auditorium, des différentes bandes son (paroles, musiques, bruits).

MONTAGE Opération consistant à assembler les plans bout à bout, et à en affiner les raccords. Elle est dirigée par un chef-monteur.

MONTAGE PARALLÈLE Type de montage faisant alterner des actions différentes mais simultanées.

MUET Film ne possédant pas de bande sonore (jusqu'en 1929, environ).

NÉGATIF Film impressionné dans la caméra. Les lumières et les couleurs y apparaissent inversées (les blancs sont noirs, etc.).

NUIT AMÉRICAINE Procédé consistant, à l'aide de filtres, à tourner une scène de nuit en plein jour.

NUMÉRIQUE Procédé d'enregistrement du son ou de l'image vidéo à l'aide du système binaire utilisé dans les ordinateurs. (Contr. : Analogique)

OBJECTIF Ensemble des lentilles optiques qui permet de former une image sur la pellicule, ou sur l'écran de projection. Il comporte en outre un diaphragme.

OBTURATEUR Disque ajouré qui, en tournant dans une caméra ou un projecteur, permet d'occulter la lumière pendant l'avancée du film, entre deux images.

OFF Ce qui est situé hors du champ. Son "off" : son produit par un personnage ou un objet non visible dans le champ.

ORTHOCHROMATIQUE (Pellicule) Type d'émulsion utilisé aux débuts du cinéma. Elle était sensible au violet, au bleu et au vert, mais fort peu au rouge. (Cf. Panchromatique)

PANCHROMATIQUE (Pellicule) Type d'émulsion sensible à l'ensemble des couleurs (Cf. Orthochromatique), généralisé à la fin des années 20.

PANORAMIQUE Mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.

PANOTER Effectuer un panoramique.

PARTIE Plus grand segment de la construction d'un film.

PHOTOGRAMME Image isolée d'un film.

PILOTE Film (ou téléfilm) servant de banc d'essai à une série.

PISTE SONORE Placée sur le bord de la pellicule, elle supporte une bande photographique ("optique") ou magnétique ("magnétique") servant à la lecture du son.

PIXEL Plus petite partie homogène constitutive de l'image (7 500 000 pour un photogramme en 35 mm, 1 600 000 en 16 mm, 650 000 en TV).

PLAN Morceau de film enregistré au cours d'une même prise. Unité élémentaire d'un film monté.

PLAN (échelle de ...) Façon de cadrer un personnage (Plan moyen, Plan américain – à mi-cuisse –, Plan rapproché, Gros plan ; ou bien : Plan-pied, Plan-cuisse, Plan-taille, Plan-poitrine, etc.) ou un décor (Plan général, Plan grand ensemble, Plan d'ensemble, Plan demi-ensemble).

PLAN DE TRAVAIL Planning donnant l'ordre dans lequel sont tournées les plans.

PLAN-SÉQUENCE Prise en continu d'une scène qui aurait pu être tournée en plusieurs plans.

PLONGÉE Prise de vue effectuée du haut vers le bas. (Contr. Contre-plongée)

POINT (Faire le ...) Réglér l'objectif de telle sorte que l'image soit nette.

POSITIF Film tiré à partir d'un négatif. Les lumières et les couleurs y apparaissent telles qu'on les verra sur l'écran.

POST-PRODUCTION Ensemble des opérations postérieures au tournage (montage, bruitage, mixage, etc.).

POSTSYNCHRONISATION Opération consistant à enregistrer en auditorium les dialogues, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

PRIMAIRES Couleurs de chaque pixel, rouge, vert ou bleu, servant à reconstituer l'ensemble du spectre.

PRODUCTEUR Société assurant la fabrication d'un film.

PROFONDEUR DE CHAMP Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue.

RACCORD Façon de juxtaposer deux plans au montage.

RALENTI Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images filmées à des vitesses supérieures.

RÉALISATEUR Responsable technique et artistique de la production d'un film.

RÉEL C'est, au cinéma, ce que l'on ne "reconnait" qu'à travers le réfracteur, lui-même produit par les signes du texte filmique.

RÉFÉRANT Produit par le signe, il ne doit pas se confondre avec le "réel filmé".

REFLEX (Visée) Sur une caméra, système de visée à travers l'objectif permettant de voir exactement ce qui sera impressionné sur la pellicule.

RÉGISSEUR Personne chargée de l'intendance sur un tournage.

RETAKES Nouvelles prises effectuées après le tournage proprement dit, souvent durant le montage.

RUSHES Premier tirage positif des plans tels qu'ils ont été tournés.

SATURATION Caractéristique d'une couleur comportant une grande quantité de couleur pure. (Contr. : insaturé)

SCÈNE Dans la construction d'un film, sous-ensemble de plans ayant trait à un même lieu ou une même unité d'action.

SCRIPT Scénario servant de tableau de bord sur le tournage.

SCRIPTE Personne assurant les rapports son et image, et vérifiant la cohérence des plans entre eux. (= Script-girl ou Dir. de la continuité)

SIGNE (Sémiologie) Unité constituée du signifiant et du signifié.

SIGNIFIANT Manifestation matérielle du signe.

SIGNIFIÉ Contenu, sens du signe.

SOUSS-EXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une quantité insuffisante de lumière (= trop sombre, en positif). (Contr. : Surexposition)

SOUSTRACTIF Procédé transparent figurant dans le bas de l'image (par destruction chimique ou laser de l'émulsion, ou par titrage surimpressionnée d'une "bande noire" comportant le texte).

SOUSTRACTIF Procédé moderne de restitution des couleurs. Chacune des trois couches de la pellicule "soustrayant" l'une des trois couleurs complémentaires.

STAEDICAM Dispositif destiné à améliorer la qualité des prises de vue effectuées "caméra à la main". C'est un harnais sur lequel la caméra est fixée à l'aide d'un amortisseur télescopique ; la visée s'effectuant sur un petit moniteur vidéo.

SUPER 16 Procédé consistant à impressionner une pellicule de 16 mm dans sa pleine largeur. Utilisé en double bande pour la TV, il est gonflé en 35 mm pour le cinéma.

SUPPORT Face brillante d'une pellicule sur laquelle est couchée l'émulsion.

SUREXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une trop grande quantité de lumière (= trop clair, en positif).

SURIMPRESSION Trucage consistant à superposer deux prises de vue.

SYNOPSIS Résumé d'un scénario.

TABLE (de montage) Appareil permettant de visionner une bande image et plusieurs bandes son, et destiné à réaliser le montage d'un film.

TECHNICOLOR Vieux procédé couleurs (1935) consistant à imprimer simultanément trois films noir et blanc recueillant chacun l'une des trois couleurs primaires. Aujourd'hui, nom de marque.

TÉLÉCINÉMA Report d'un film sur une bande vidéo.

TÉLÉOBJECTIF Objectif de longue focale donnant un angle étroit, une faible profondeur de champ, rapprochant les objets, aplatisant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.

TIRAGE En laboratoire, opération consistant à établir une copie d'un film.

TRANSPARENCE Trucage consistant à filmer en studio des comédiens devant des images projetées par "transparence" sur un verre dépoli.

TRAVELLING Déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, etc.)

TRAVELLING OPTIQUE Procédé consistant à simuler un travelling avant ou arrière en utilisant un objectif à focale variable (ou zoom). Il présente l'inconvénient de modifier les caractéristiques du système de représentation (voir Téléobjectif ou Grand-angulaire).

TRAVELLING PANOTÉ Travelling accompagné d'un mouvement panoramique.

TRICHROMIE Principe de l'utilisation de trois couleurs primaires pour reconstituer le spectre des couleurs.

TROIS D Procédé de cinéma en relief.

TRUCA Tireuse optique permettant des effets spéciaux.

TRUCAGE Procédé technique permettant la manipulation des images.

VF (Version française) : Copie utilisant des paroles en langue française.

VI (Version internationale) : Copie ne comportant pas les paroles et destinée au doublage.

VO (Version originale) : Copie préservant la langue utilisée lors du tournage.

VOLET Trucage consistant à remplacer une image par une autre, de part et d'autre d'une ligne, et au fur et à mesure que cette ligne se déplace.

VOST Version en langue originale et sous-titrée en une autre langue.

ZOOM Objectif à focale variable.

SÉQUENCE N°1

L'ouverture du film



8



15



2



9



16



3



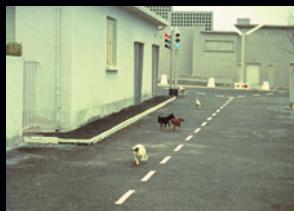
10



17



4



11



18



5



12



19



6



13



20



7



14



22