

# LYCEENS AU CINEMA EN AUVERGNE

*Trafic*, de Jacques Tati  
18 octobre 2006

Compte rendu de l'intervention de Marc Dondey  
Auteur de *Tati*, Editions Ramsay – Cinéma, 1989, réédition 2002

## INTRODUCTION

Quatre points en introduction :

- la question du music-hall,
- l'œuvre de Tati dans le contexte des courants de la création au XX<sup>e</sup> siècle,
- *Trafic* dans le contexte de la filmographie de Tati,
- la question des « points d'entrée » ou des clés pédagogiques dans le cadre de *Lycéens au cinéma*.

### 1. Une approche depuis la scène du Music-hall

Mon désir d'écrire sur Jacques Tati est né de trois éléments :

- l'intuition qu'il fallait chercher dans la première partie de la vie professionnelle de Jacques Tati, artiste pantomime, les clés de son approche du cinéma : clés de son comique, clés de son esthétique,
- le constat que rien de conséquent n'avait été écrit sur Tati depuis l'échec public de *Playtime* en 1967, et qu'il y avait là un manque injustifiable,
- mon sentiment que l'enjeu n'était pas seulement de rendre compte de l'œuvre d'un maître du cinéma comique français, mais d'une démarche inclassable par rapport au cinéma en général, et qui trouve sa place dans les courants de la création les plus novateurs au XX<sup>e</sup> siècle.

Lors d'une rencontre avec Jacques Tati quelques années avant sa mort, celui-ci me donne le conseil suivant : « il faut observer, la seule chose qui compte est l'observation ». Le conseil reste une énigme, et ne s'éclaircira, beaucoup plus tard, qu'à la faveur d'une analyse des ressorts de son processus de création.

### 2. L'œuvre de Tati et le XX<sup>e</sup> siècle

Tati (1907 – 1982) naît deux ans après le cinéma.

Du Music-hall au cinéma, il emprunte le chemin qu'ont ouvert avant lui Chaplin, Keaton, Langdon, Linder, WC Fields.

Il est ensuite présent, dans une position d'inventeur, à chaque tournant, à chaque révolution de l'art de l'image animée au XX<sup>e</sup> siècle :

- du muet au parlant,
- du noir et blanc à la couleur,
- du film à la vidéo.

Du point de vue du langage, le cinéma de Tati rompt radicalement avec le réalisme psychologique et la paresse (théâtre filmé) qui sont la marque prédominante du cinéma

comique français de son temps. Son propos le place parmi les créateurs les plus novateurs de son siècle dans la littérature, la musique, la danse, les arts plastiques :

- bouleversement des notions de personnage, de récit, d'auteur,
- rapport au spectateur : l'œuvre ouverte,
- traitement du son, abstraction, réalisme décalé.

### **3. *Trafic* dans l'œuvre de Tati**

Un film hybride, de circonstance, devenu à part entière un film de Tati, mais à partir d'un projet qui n'était pas le sien.

Ce statut hybride le rend particulièrement intéressant :

- on peut repérer les éléments de continuité des motifs principaux de son œuvre, tels qu'ils structurent son propos de *Jour de fête* à *Playtime*, mais aussi les adaptations/transmutations/transpositions de ces motifs,
- le film peut aussi être inclus dans le triptyque de clôture de l'œuvre de Tati, avec *Parade* et le scénario jamais tourné de *Confusion*.

### **4. Entrées et clés pédagogiques**

Ont déjà été étudiés avec Jérôme Peyrel et Stéphane Kreitel :

- le burlesque,
- le son chez Tati.

Autres entrées possibles :

- le personnage de Hulot,
- la notion de récit,
- l'humour,
- la dimension documentaire.

Deux axes de travail sont proposés pour préciser ces entrées, peut-être en identifier d'autres :

- une problématique : la question de l'individu et de la société, du singulier et du pluriel dans le cinéma de Jacques Tati ;
- une interrogation : qu'est-ce que le comique ? comment fonctionne le comique de Tati et quelle est sa particularité ?

## I.

### INDIVIDU ET SOCIÉTÉ, LE SINGULIER ET LE PLURIEL CHEZ JACQUES TATI

Séance introduite par l'audition d'une œuvre de John Cage, *Variations III*, 1961.

#### 1. Le cirque humain – la scène primitive

Plusieurs raisons au choix de l'écoute de John Cage :

- la notion d'œuvre ouverte, que Cage explore jusque dans ses limites, en introduisant le facteur hasard dans le processus de composition comme au moment de l'interprétation,
- le refus de toute hiérarchie entre bruits et sons, instruments nobles et objets du quotidien – Cage, le jour de la création de l'œuvre, sort de sa poche et donne à l'interprète pour compléter son instrumentarium quelques cailloux qu'il vient de rapporter d'un voyage en Allemagne,
- le refus de l'intentionnalité et, partant, de la figure du créateur-démiurge : Cage témoigne, rend compte, restitue les bruits et la musique du monde,
- symétriquement, l'auditeur est placé dans une position d'écoute active et inventive, il est le co-auteur sinon de l'œuvre, en tous cas de l'événement singulier et toujours différent que représente le moment de la rencontre avec l'œuvre.

Une autre raison par rapport à ce choix : Cage a fréquemment travaillé dans ses œuvres sur des dispositifs, multipistes, dans lesquelles il a d'ailleurs introduite la logique aléatoire mentionnée plus haut. L'imprévisible et l'accident y ont leur place. Mais ce qui caractérise aussi ces œuvres est leur structure en « mille-feuilles », avec la coexistence simultanée de plusieurs pistes sonores : voix chantée et/ou voix parlée, instruments, bandes-son, elles-mêmes subdivisées en plusieurs pistes.

Cage crée un *cirque musical et sonore*, un monde enveloppant de sensations où l'auditeur est invité à tracer son chemin, passant d'une piste à l'autre.

C'est le cas de *Roaratorio, an Irish circus on Finnegans wake*, œuvre inspirée de James Joyce. Également des ses *Europas*, dans lesquels est absorbée et additionnée la matière de tout le répertoire lyrique classique et romantique : quatre chanteurs et sept opérateurs de gramophones font entendre des extraits d'opéras des 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, tandis qu'une bande-son diffuse par moments une audition en simultané d'extraits de ce même répertoire, cumulés sur plusieurs pistes. Le moment et la durée de chaque intervention (chanteurs, opérateurs, bande-son) sont déterminés selon un processus aléatoire, de même que la position des interprètes sur le plateau. Il en résulte une texture visuelle et sonore complexe et imprévisible, où alternent chevauchements, échos, répétitions, renvois et correspondances multiples.

On saisira mieux le sens de ce rapprochement entre l'univers du compositeur américain et celui du cinéaste français si l'on se rapporte à une anecdote rapportée par Jacques Tati lui-même et à la récurrence du motif de la *place de marché* dans ses longs-métrages.

L'anecdote : Jacques Tati a raconté à l'occasion de divers entretiens la révélation qu'il éprouva au lendemain d'une audition manquée dans un music-hall londonien, au temps où il était encore l'artiste pantomime Jacques Tatischeff, accueilli sur les principales scènes de France et d'Europe.

Dépité, Tati quitte le théâtre qui vient de le rejeter et se retrouve dans Finsbury Market, marché situé au cœur de Londres, où s'activent une multitude de marchands de fruits, légumes, viandes, produits frais en tous genres. Saisi par ce foisonnement, la révélation s'impose à lui : ce qui est drôle, ce n'est pas lui, c'est les autres. Le ressort de la comédie, ce n'est pas l'artiste comique en lui-même, c'est sa capacité à repérer et à transposer le détail d'une attitude, d'un comportement, d'un geste prélevés au cœur d'une réalité humaine composée elle-même d'une multitude de détails enchevêtrés les uns dans les autres.

A bien des égards, on peut considérer l'expérience de Finsbury Market comme la *scène primitive* du propos poétique et comique de Jacques Tati.

Nous reviendrons en deuxième partie sur la manière dont Tati dégage les potentialités de cette expérience du point de vue du processus comique. Pour l'heure, cette scène nous donne plusieurs éléments de fond par rapport à la problématique du positionnement de l'artiste dans son environnement humain et social.

On les énonce succinctement :

- le principe de l'extériorité
- la vertu cardinale de l'observation
- l'appréhension du monde comme structure polyphonique et complexe
- la prédominance de la simultanéité sur la séquence
- et d'une approche sensorielle et plastique sur une analyse intellectuelle et narrative

L'élément le plus important est sans doute la distance prise par rapport à la figure du comique comme héros et moteur de l'action comique : nous y reviendrons au sujet de Hulot.

Notons que cette scène du marché se retrouve, soit directement, soit de manière transposée, dans tous les films de Tati :

- place du village dans *Jour de fête*
- scènes de plage dans *Les vacances de Monsieur Hulot*
- marché de la ville ancienne dans *Mon Oncle*
- aéroport, foire commerciale et restaurant dans *Playtime*
- salon automobile dans *Trafic*
- cirque de *Parade*

Tati parle très explicitement de *démocratisation* de la comédie : il y a autant de héros comiques que d'êtres humains sur la place du marché.

La place du marché est aussi, bien sûr, une scène de théâtre ou un plateau de danse. Une agora.

Graphiquement, le motif du marché est le même que celui du cirque : c'est un cercle. Tous les films de Tati se présentent comme un conflit entre la ligne droite et le cercle. *Playtime* développe particulièrement ce propos. *Trafic* n'y fait pas exception.

Dernière note à ce sujet : lorsqu'il s'interroge sur le regard de l'artiste, sur ce qui fait un artiste, Tati croise ici un ordre de préoccupation dont on peut rechercher la trace dans à peu près toutes les autres formes d'expression artistique. On renverra par exemple, pour la littérature, aux études consacrées par Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie dans l'œuvre de Rabelais ou de Dostoïevski.

*Visionnage* des séquences d'ouverture et de fin de *Trafic* :

Séquence 1 : Installation du salon de l'automobile d'Amsterdam

Séquence finale : Démontage du salon

*Répérer* :

- le hall comme vaste plateau de danse, les mouvements chorégraphiques des personnages (Tati est l'un d'entre eux), les lignes droites, les contorsions
- l'agitation, la fourmilière humaine
- les jeux de portes et de coffres ouverts et fermés : un ballet de charnières, de claquements sonores, des gueules ouvertes et fermées

## **2. Le réalisme décalé de Jacques Tati**

Quelques observations par rapport à la problématique engagée :

- *Trafic*, comme tous les films de Tati, se présente comme un témoignage très précisément daté sur l'environnement humain et social de son temps. Chacun de ses films est un prélèvement, une coupe transversale particulièrement riche d'un point de vue sociologique ou ethnographique. Sur le thème de l'automobile, entre la France et la Hollande, *Trafic* est un document précieux sur un aspect singulier de la civilisation occidentale à la fin des Trente glorieuses et à la veille du premier choc pétrolier. Voir les marques, modes, tics et attitudes.
- Pour autant, le réalisme de Tati et l'incontestable valeur de témoignage de ses films s'inscrivent dans une approche décalée du réel, ou sur l'introduction d'éléments de décalage dans notre perception du réel : voir spécifiquement le traitement du son dans son rapport à l'image.
- Tati observateur constate de film en film la pression de l'instinct grégaire sur les comportements individuels, et de la standardisation des objets sur notre environnement matériel et visuel. Son propos développe cette tension entre le conforme et le non-conforme, le standard et le non-standard, le singulier et le pluriel.

Au sens propre, *Trafic* développe cette tension de manière très explicite sur deux plans :

- le prototype inventé par l'ingénieur Hulot trouvera-t-il sa place dans un salon automobile dont l'objet même est de commercialiser de nouvelles séries proposées par les constructeurs ?
- Hulot lui-même, ingénieur peu orthodoxe, trouvera-t-il sa place dans la communauté de ses semblables, professionnellement (oui et non) et affectivement (oui, à la toute fin) ?

*Trafic* se prête exemplairement à une réflexion sur ce rapport entre le singulier et le pluriel. Se joue ici un drame de la différence et de l'appartenance, qui peut être analysé du point de vue économique, social et artistique.

La notion de *prototype*, très débattue lors de nos échanges, peut servir de point d'appui très utile pour cette analyse :

- rôle du prototype par rapport à l'innovation et à l'industrie en général
- réflexions sur la singularité de l'œuvre d'art – un objet industriel reproduit à l'identique à de multiples exemplaires peut-il être une œuvre d'art (Duchamp) ?
- réflexions sur le statut de l'auteur au regard de son œuvre – vertiges très « tati-  
esques » (voir son dernier scénario *Confusion*) ouverts par les technologies numériques et les possibilités de contamination et de montage des œuvres les unes par rapport aux autres, ou les unes dans les autres.

*Visionnage :*

Séquence 11 : Encore une panne – Hulot visite un garage – affiches – reportage sur une expédition sur la lune vue à travers une fenêtre sur l'écran d'une télévision

Séquence 30 : Réveil – brume sur le canal – mime des astronautes

*Repérer :*

- Affiches publicitaires pour modèles de série, contraste avec l'atmosphère désordonnée, l'ambiance de bricolage du garage
- la Hollande profonde est traversée par l'universalité – alunissage observée à travers la fenêtre, dans la lucarne de l'écran de télévision – le garagiste, en anglais : « I fix everything ».
- scènes de nature, brume sur le canal au matin : rares images sereines, élégiaques

### **3. Hulot – le messenger sans message**

Dernier développement sur ce thème de l'individu et de la société, du singulier et du pluriel.

Quelques observations sur le personnage de Hulot :

- Hulot est par essence dans l'entre-deux, dans l'action et en dehors, membre de la communauté et réprouvé.
- Hulot ne possède dans *Les Vacances*, *Mon Oncle* et *Playtime* pas de profession, pas d'âge, pas de famille, pas de sexualité (apparemment seulement) clairement définis. *Trafic* fait en partie exception, en confiant à Hulot un métier et une mission. Son personnage n'en reste pas moins en marge.
- Hulot parle très peu. On ne le voit pas rire ni pleurer.
- Hulot ne marche jamais en ligne droite.

- Hulot contourne les groupes, longe les murs et jette sur le monde un regard penché.
- A l'écran, on voit souvent Hulot au bord du cadre, et de trois-quart dos : il regarde ce qu'il nous invite à regarder.

Dresser le portrait de Hulot est un exercice ouvert, que ces quelques notes n'épuisent pas.

Dans la logique de l'ensemble des éléments avancés ci-dessus, il s'agit simplement de souligner la fonction poétique et dramatique du personnage : il est un intermédiaire, un intercesseur, un stimulateur d'attention.

Il ne délivre pas de message, mais nous invite, nous déplaçant, à entreprendre notre propre voyage dans ce monde qu'il traverse de sa démarche élastique.

On tente le rapprochement avec la figure mythologique d'Hermès, demi-dieu des carrefours, des seuils et des charnières. Un entre-deux. Messager sans message et transporteur d'âmes.

*Visionnage :*

Séquence 7 : la panne d'essence sur l'autoroute – divagation à travers champs – station à essence

*Repérer :*

- le face à face de Hulot et de l'autre automobiliste en panne : pas de dialogue, révélation de l'inconfort de la situation (pas de pompe à essence à l'horizon) mais le drame n'est pas partagé
- très fugitif : Hulot renifle le bouchon du réservoir d'essence pour vérifier la nature de la panne. Tic très « Hulot », récurrent : perception animale, sensorielle du monde
- divagation à travers champs : étrange course poursuite, déplacements en ligne brisée de Hulot – comportement animal : un lièvre apeuré ? un chien qui cherche sa trace ?
- couleurs des deux bidons à essence : bleu et jaune
- aphasie de Hulot lorsqu'il demande de l'essence
- jeu de scène mimétique de Hulot faisant de l'auto-stop – exemple de vrai-faux gag : la seconde voiture ne s'arrête pas au même endroit que la première, et oblige Hulot à revenir sur ses pas
- la voiture jaune de Maria : petite voiture hors-série, ni tout à fait prototype, ni tout à fait voiture de série. Position hybride : Maria basculera-t-elle du côté de l'invention et de l'exception (Hulot) ou restera-t-elle du côté de l'industrie, comme le voudrait sa fonction de chargée de communication ?

## II. SOURCES ET FONCTIONNEMENT DU COMIQUE CHEZ JACQUES TATI

Séance introduite par la lecture de deux extraits d'un essai de Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (Baudelaire, *Œuvres complètes*, La Pléiade, tome II, p 532 et sq.)

Un premier texte sur une définition générique du comique (p. 532) :

*Le rire est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois le signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolue dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel entre ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi.*

Un second texte sur la pantomime (p. 540) :

*La pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré.*

### 1. Sources du comique chez Jacques Tati

Pourquoi la lecture de ce texte de Baudelaire ? Précisons que d'autres passages du même essai avancent des hypothèses très argumentées :

- sur le motif de la chute
- sur une théorie des climats et des diverses aptitudes nationales par rapport au rire. Notions de *comique innocent* et de *comique significatif* – la France est généralement le pays du comique significatif et raisonnable, il fuit l'excessif, l'absolu et le profond.
- développements très imagés sur la pantomime anglaise, et sur la violence

Deux raisons :

La première est que Baudelaire propose une définition générique du comique qui nous intéresse directement, particulièrement si l'on garde en mémoire les images de l'âge d'or du cinéma burlesque.

Autre définition canonique du comique : le comique, c'est « du mécanique plaqué sur du vivant » (Henri Bergson).

Prenons le seul motif de la chute dans le cinéma burlesque : il est omniprésent, et en général répétitif et violent. Il est affirmé, souligné et répétitif : il signe et souligne le « gag ».

Le même motif existe dans le cinéma de Tati, mais décanté, décalé et sans aucun doute moins violent.

Seconde raison : Baudelaire écrit des pages admirables sur la pantomime.

Il nous donne la clé du processus comique spécifique de Jacques Tati, et de l'énigme posée en introduction.

Ce processus tient en effet non pas en un mouvement, mais en deux :

- premier mouvement : observation (notion largement introduite ci-dessus)
- deuxième mouvement : concentration

Baudelaire identifie de manière très précise ce processus de transposition du détail observé dans l'art de la pantomime : décantation, épuration, concentration.

Un processus non-verbal, de nature essentiellement graphique : cela est rapide, serré, allusif. Le contraire même du comique raisonnable et raisonneur qui annonce, développe et souligne lourdement son propos.

Voire aussi les pages admirables de Colette, critique dramatique, sur la pantomime – notamment les lignes qu'elle a consacrées à Jacques Tatischeff dans son numéro célèbre du cavalier et de son cheval.

Colette souligne la finesse de cet art à la fois savant et populaire : elle note l'extraordinaire sophistication de l'art de la pantomime à son meilleur, et sa capacité à toucher la sensibilité et l'imagination des publics les plus variés dans les temples du divertissement populaire qu'étaient, encore, de son temps, les music-halls.

Dernière note sur le music-hall : Tati n'a publié que deux textes de son vivant, deux avant-propos à des biographies d'artistes de music-hall. L'une était la chanteuse Marie Dubas. L'autre un phénomène des scènes de music-hall européennes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Little Tich – artiste nain dont le talent et la grâce lui a valu une gloire aussi éclatante qu'éphémère dans les salles de spectacle. Le cinéma naissant a capté quelques images de son numéro des « Grandes chaussures ». Elles forment, écrit Tati, « la fondation de tout ce qui a été réalisé au cinéma dans le domaine de la comédie ».

## 2. Quelques clés sur les ressorts comiques du cinéma de Jacques Tati

Deux observations préalables :

- il faudrait inventer un mot particulier pour décrire l'humour de Jacques Tati, qui peut faire rire aux larmes, sourire, ou ni l'un ni l'autre, ou bien les deux, mais intérieurement. Ce mot composite serait *humour – poésie – inquiétude*.

Encore faudrait-il qualifier plus précisément la nature de l'inquiétude diffuse qui habite tous les films de Tati, à des degrés divers. Sans doute plusieurs inquiétudes cohabitent-elles. La crainte de l'uniformisation des êtres, comportements, objets, paysages en est une, qui trouve son miroir dans la mise en valeur de la singularité irréductible des individus – voire dans l'exaltation du « système D » à la française. Sur un plan plus complexe, la question posée est davantage celle de la communication et du partage.

Inquiétude ontologique, spirituelle : tout communique, rien ne s'échange. La plomberie sociale est de plus en plus élaborée : codes, panneaux, branchements, circulations. Mais les tuyaux sont vides, on le voit bien quand un joint fait défaut.

- le comique chez Tati n'est jamais consensuel, unanime et massif. Cela se constate à chaque projection : le rire se déclenche de manière singulière pour chaque spectateur, ou par sous-groupes éparpillés et imprévisibles.

Comment ? Pourquoi ? Cela tient à la facture de son cinéma et repose sur quelques mécanismes simples et complémentaires. Mécanismes techniques qui ne prennent leur sens et ne trouvent leur efficacité que dans le contexte poétique et esthétique que l'on a tenté d'explorer dans les pages qui précèdent.

### **Confusion**

Un motif central : le spectateur prend une image pour une autre, un son pour une image. Effets de « mal vu », de « mal entendu », échos et contamination des images les unes par rapport aux autres.

Exemples parmi d'autres :

- une fourrure blanche prise pour le chien de Maria
- les tenues vestimentaires de Maria, qui « ressemblent » à celles des personnes qui l'entourent
- le son de réacteur d'avion qui accompagne l'«atterrissage» de la DS blanche lors du carambolage

### **Dissociation**

Ce que voit le spectateur ne correspond pas à ce qu'il entend, ou si cela correspond du point de vue de la logique, Tati introduit un élément d'étrangeté dans le montage ou dans le mixage.

Voire les développements ci-dessus sur les notions de polyphonie, de cirque sensoriel, d'approche « multipiste ».

Exemples parmi d'autres :

- la bande-son du stand Altra (chants d'oiseaux enregistrés)
- l'absence de voix, cris ou exclamations pendant la scène du carambolage, montée comme ballet mécanique

### **Anticipation et réminiscence**

Le montage des films de Tati s'éloigne tout autant de la stricte continuité narrative que du montage de séquences autonomes – avec début, milieu et fin du « gag » dans le dispositif classique du cinéma burlesque.

Tati explore en revanche le principe musical du thème et de la variation, avec reprise, récurrence et altération des motifs tout au long du film.

L'effet de ce montage est de placer en permanence le spectateur dans un état de suspens, entre réminiscence de détails sonores et visuels et anticipation de la variation et de la reprise.

Une autre conséquence est précisément l'individualisation des réactions des spectateurs : chacun réagit par rapport à ce jeu entre la mémoire et l'imagination. L'instant présent est paradoxalement celui où il ne se passe rien de dramatique au sens fort, plus rien ou pas encore quelque chose. La dynamique du propos se déplace pour ainsi dire, et de manière très construite, de l'écran vers le spectateur : le drame qui se joue est un drame de la perception, un jeu de piste, une recherche permanente.

Exemples parmi d'autres:

- motif récurrent des portes et coffres de voiture ouverts et fermés
- motif récurrent du panneau indicateur, de la tension entre ligne droite et parcours improvisés

### **Le gag inachevé**

Cette forme de récit conduit Tati à pratiquer le « gag inachevé » - ou l'inverse : peut-être est-ce la réticence de Tati à signer et à surligner ses effets comiques qui le conduit à adopter cette structure musicale.

L'effet comique est quoi qu'il en soit suggéré plus qu'affirmé.

Voire les exemples relevés ci-dessous dans la séquence de l'accident.

### **Le vivant et le mécanique**

Les objets chez Tati peuvent sembler vivants, et les humains mécanisés. Le comique se colore ici d'une dose certaine d'étrangeté et d'inquiétude.

Voire les exemples relevés ci-dessous dans la séquence de l'accident.

*Visionnage :*

Séquence 23 : l'accident

*Repérer tous les mécanismes énoncés ci-dessus :*

- le prêtre qui donne la messe agenouillé devant le moteur de sa voiture
- la voiture qui poursuit une roue, claquant du capot comme un prédateur
- les êtres humains privés de parole qui se détendent dans une série de poses très mécaniques
- les déplacements apparemment erratiques de Hulot, son jeu de jambes
- la violence chorégraphiée, dépouillée de toute manifestation d'affects
- .....

## CONCLUSION

Visionnage :

Séquences 24 et 25 : Hulot reconduit l'un des blessés chez lui, et décroche la façade de lierre de sa maison. Tentative de séduction de Maria par le fils du blessé.

Discussion :

Scène de nuit un peu étrangère au reste du film par son climat, son rythme et son propos.

Scène très ouverte par conséquent à de multiples interprétations – on la rapprochera d'une autre scène de nuit, également troublante, dans *Mon Oncle*.

On ne rappellera pas ici ces interprétations diverses.

On conclura simplement par une image, celle de Hulot suspendu la tête en bas, les jambes prises dans le lierre à la hauteur du premier étage d'une petite maison. On entend une chouette. Hulot observe le monde à l'envers : une scène de séduction très bavarde et un peu pathétique entre Maria et le fils de la maison, un mufle. Cette scène, c'est du théâtre parlé-filmé, prosaïque, lent et plat. Où sont passées les aspérités, la vitesse et la poésie ? Maria cédera-t-elle aux avances de ce cinéma de papa qui est tout le contraire du cinéma de Tati ?

Hulot observe, la tête en bas.

Le tout est un peu drôle, assez étrange et plutôt inquiétant.

La créature ainsi suspendue est-elle une chouette, un artiste de music-hall, un cinéaste, un philosophe ?

Que se passe-t-il quand une chute s'interrompt entre ciel et terre ?

Marc Dondey  
copyright octobre 2006