

Les Vacances de Monsieur Hulot

Jacques Tati, France, 1953,
noir et blanc plus une image couleur



Sommaire

Générique	2
Résumé	2
Autour du film	3/5

Le point de vue de Carole Desbarats :

<i>Un humanisme généreux</i>	6/12
Déroulant	13/17
Analyse d'une séquence	18/22
Une image-ricochet	23
Promenades pédagogiques	24/27
Petite bibliographie	27
Bio-filmo	28

Ce *Cahier de notes sur ... Les Vacances de Monsieur Hulot*
a été réalisé par Carole Desbarats.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image
animée**, ministère de la Culture et de la Communication,
et la **Direction générale de l'enseignement scolaire**,
le **CANOPÉ**, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Les Vacances de Monsieur Hulot,
Jacques Tati,
France, 1953,
96 mn, noir et blanc.

Scénario original et dialogues : Jacques Tati. **Avec la collaboration de :** Pierre Aubert, Jacques Lagrange, Henri Marquet. **Production :** Fred Orain. **Images :** Jacques Mercanton, Jean Mousselle. **Prises de vues :** Alain Villard, Pierre Ancrenaz. **Musique :** Alain Romans (orchestre de Aimé Barelli). **Décors :** Henri Schmitt, Roger Briaucourt. **Montage :** Jacques Grassi, Ginou Bretonneiche, Suzanne Baron. **Montage sonore :** Michel-Ange. **Synchronisation :** Raymond Dechanceau. **Sonorisation :** Jacques Carrère, Roger Cosson. **Tournage :** juillet à octobre 1952, à Saint-Marc-sur-Mer (près de Saint-Nazaire) et aux studios de Billancourt à Boulogne. **Distribution :** AGC/Panoramic Films.

Interprétation : Nathalie Pascaud (Martine), Michèle Rolla (sa tante), Valentine Camax (l'Anglaise), Marguerite Gérard (la Promeneuse), Jacques Tati (Monsieur Hulot), René Lacourt (le Promeneur), André Dubois (le commandant), Lucien Frégis (l'hôtelier), Raymond Carl (le garçon), Georges Adlin (*le Latin Lover*). Monsieur Schmutz, l'homme d'affaires, est interprété par le mari de Nathalie Pascaud et non crédité au générique.

Résumé

Départs en vacances en train, automobile ou car... Au bord de la mer, des familles se retrouvent à l'hôtel de la Plage et Martine et sa tante dans leur villa. Monsieur Hulot et sa voiture se font immédiatement repérer : le véhicule est reconnaissable par ses pétarades, quant à notre héros, il est à la fois charmant, distrait et gaffeur. Il entraîne des micro-catastrophes dans un environnement qui aurait préféré en rester au calme ritualisé des vacances de juillet. Hulot se fait donc à la fois des ennemis – le propriétaire d'un bateau, le patron de l'hôtel, le Commandant, militaire à la retraite, Schmutz, homme d'affaires téléphonéur... et des amis : le fils Schmutz, une vieille anglaise fantaisiste, le mari du couple des « Promeneurs »... Et il réussira à établir une légère connivence avec la jolie Martine, admiration de toute la jeunesse de la plage. Mais ce flirt n'ira pas bien loin : un cheval récalcitrant se charge de séparer Hulot de sa jeune compagne. De toutes façons, les vacances se terminent et Hulot déclenche alors la plus belle de ses maladresses : il provoque involontairement le déclenchement d'un superbe feu d'artifice. Le retour s'annonce : les adieux se font selon les amitiés nouées pendant ces quelques jours et la vue sur la plage se fige en carte postale.

C.D.

Nota bene : on trouvera le résumé du film rédigé par Tati lui-même dans *Jacques Tati*, Armand J. Cauliez, Éditions Seghers, collection « Cinéma d'aujourd'hui », 1962, pp. 128-130. Par ailleurs, ce même synopsis a été reproduit dans *Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati*, de Jacques Kermaison, Éditions Yellow Now, collection « Long Métrage », 1988, pp. 7-8.

Autour du film



Le comique français

Dans son étude – fondatrice de toute la critique hulo-
tienne –, *Hulot et le temps*¹, André Bazin rappelle à quel point
le cinéma français a peu de génie dans le comique, surtout
dans l'après-guerre. En effet, il était difficile de succéder à Max
Linder qui a eu plus d'influence sur les grands burlesques amé-
ricains que dans son propre pays : « Si l'on se demande ce qui
ressort dans l'ordre du comique depuis les années 1930, écrit
Bazin, on ne voit guère que deux acteurs, Raimu et Fernandel.
Mais, chose curieuse, ces deux monstre sacrés du rire n'ont
guère interprété que des mauvais films. » En tout cas, dans les
rôles comiques.

Et il est vrai que depuis le départ de René Clair pour les
États-Unis, et malgré les films des frères Prévert, le comique
français s'est un peu raréfié. Ou alors il est bavard, ou encore,
gras. On n'en prendra ici qu'un exemple, *Les Belles Bacchantes*
de Raymond Loubignac, sorti un an après *Les Vacances*. On y
constate la pauvreté de l'utilisation d'une porte de cabine de
bains. La seule répétition d'un gag cache mal le véritable objec-
tif : montrer des corps dénudés, sans nécessité narrative par-
ticulière. Il faut dire que la chose était rare dans le cinéma fran-
çais de l'époque. Bref, la gaudriole dans toute sa subtilité alliée
à la faconde du music-hall (le film est tiré d'un spectacle des
Branquignols)... le tout sans cinéaste à bord.

D'où le renouvellement du comique par Tati, en particulier
grâce à la création de personnages, François le facteur puis
Hulot. On mesure cette innovation à la forte demande qui a
suivi le grand succès public de *Jour de fête* (1949). Tati y avait
inventé avec François – dont il avait créé la silhouette dès son
court métrage, *L'École des facteurs* (1947) –, un personnage
dégingandé, tout en naïveté et jeu de jambes. L'efficacité
comique est telle que les producteurs attendent une suite, un
facteur qui sonnerait toujours deux fois, ce que Tati ne désire
pas, tout comme, plus tard, il ne souhaitera pas continuer l'his-
toire de Hulot.

1. Cf. Bibliographie. *op. cit.* pp. 41 et 42.



Les Hulots : silhouette, langage...

Tati a dit que Hulot existait, qu'on pouvait le croiser, dans une administration ou dans la rue, et que, d'ailleurs, lui l'avait rencontré pendant son service militaire au 16^e Dragon... il s'agirait d'un garçon coiffeur qui avait peur des chevaux, ce que, pour le deuxième élément en tous cas, l'on retrouve dans *Les Vacances*. Que le personnage ait ou non trouvé son origine dans le service militaire du cinéaste importe peu en définitive, si ce n'est pour attester du souci manifesté par Tati : avant tout, son personnage est un être ordinaire, timide et simple.

Cela étant, sur un plan comique, le traitement de la silhouette de Hulot reste essentiel. Bien sûr, elle est héritée de celle de François puisqu'elle a le même interprète, Jacques Tati. Qui plus est, après *Les Vacances*, le personnage est récurrent, à l'instar de Charlot ou Malec (cf. *Malec forgeron*, c'est-à-dire Buster Keaton). Il faut donc à la fois ne pas le sentir comme sortant de l'ordinaire et le reconnaître dès son apparition à l'écran, longueur des jambes, pantalons trop courts et chaussettes rayées, mais aussi nœud papillon, imperméable et parapluie en guise de balancier (en tous cas dans les films qui ne se passeront pas au bord de la plage). Bref, un *monsieur* correctement habillé, mais de manière un peu étriquée, et surtout affublé d'une pipe dont un des intérêts majeurs, outre le fait qu'elle inscrit un angle aigu dans la silhouette générale, est qu'elle le dispense de parler.

En effet, Hulot est un personnage non point muet mais avare de ses paroles et, le plus souvent, dans les quelques rares mots qu'il prononce, incompréhensible. Alors, on s'interroge sur le pourquoi d'une telle économie et l'on en trouve une pre-

mière raison dans le fait que Tati joue le visuel là où le cinéma comique français contemporain misait sur la prolifération du verbal : chez Tati, l'héritage du music-hall repose plus sur le mime que sur le bon mot. Par ailleurs, et de manière plus profonde, ce rapport à la parole s'accorde de façon totalement logique avec la vision du monde développée dans les films dont Hulot est le héros. (cf. Point de vue, p. 7).

Les Hulots : caractère...

Créé pour des vacances, Hulot se révèle en tout cas être d'abord un personnage disponible, ouvert à la vie, profondément gentil. Et maladroit. Mais plus gaffeur que destructeur, *a contrario* de ses collègues américains². À travers l'œuvre ultérieure de Tati, il évolue.

Dès le film suivant, *Mon oncle*, en 1958, Hulot est davantage intégré dans le tissu social : on connaît sa maison, son travail, sa famille, jusqu'à son neveu. Toujours aimé des enfants, et proche d'eux, Hulot reste un inadapté qui se fait mal à la rapide modernisation de la vie française.

Par la suite, Tati aurait bien voulu ne pas être enfermé dans son personnage. Pourtant, les problèmes financiers liés à l'insuccès qui accompagne souvent une grande exigence de recherche cinématographique l'ont obligé à prolonger la vie de sa créature. Alors, peut-être en réaction, le réalisateur développe les clones de son personnage et multiplie les Hulots, parfois même avec amertume, au moment de *Playtime*.

En fait, Tati avait commencé dès la première apparition de Hulot : dans *Les Vacances*, on constate qu'il ne se contente pas



de son prototype mais joue déjà le clonage en faisant apparaître ça et là des petits Hulots, en particulier à l'intérieur de la salle de restaurant... On voit l'idée : nous sommes tous des Hulots en puissance. C'est là un des mécanismes du comique de Tati : nous rendre familier son personnage et, dans le même temps, le traiter avec le maximum de microsingularités : c'est bien son corps de sportif, de grand mime, qui, dans la tradition des burlesques, de Chaplin à Nanni Moretti, incarne son personnage.

Tournage

On n'évoquera ici qu'une péripétie particulière qui peut amener les enfants à approcher les mécanismes de la création artistique. Il s'agit de l'épisode du canoë-requin qui sème la terreur parmi les estivants de la petite station balnéaire. Comme on le sait, *Les Vacances* date du début des années cinquante, et

l'on pense spontanément que Spielberg s'est souvenu de cette séquence et lui a rendu hommage dans *Les Dents de la mer*, en 1975.

Il n'en est rien. Comme le montre Jacques Kermabon dans son ouvrage consacré aux *Vacances*³, c'est au contraire l'inverse qui s'est produit : une vingtaine d'années après le tournage de son film, Tati eut l'idée de lui intégrer ce gag spielbergien, donc de tourner de nouveau et d'inclure une séquence dans le montage d'une copie déjà en circulation ! Quand on observe de très près la séquence (à la table de montage par exemple), une fois que l'on est alerté, on peut remarquer d'infimes différences. Mais surtout on comprend mieux ainsi la caractère de l'artiste ou de l'artisan jamais satisfait de son travail, et toujours prêt à y revenir.

C.D.

2. Cf. le *Cahier de notes sur Cinq Burlesques*.

3. *Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati*, op. cit, p. 103.



6 — Point de vue





Un humanisme généreux

par Carole Desbarats

*Ce sont les regards incisifs de ces jeunes
d'aujourd'hui qui vous engagent à ne pas abandonner.*

Jacques Tati

Cahiers du cinéma, n° 323-324, mai 1981

Il est intéressant de montrer *Les Vacances de Monsieur Hulot* aux enfants, aujourd'hui, en cette fin de siècle désabusée. En effet, dans ce film, et peut-être de manière plus large que dans des films ultérieurs de Tati, la générosité est grande : d'abord, bien sûr, celle du personnage, Hulot, mais aussi, et c'est au moins aussi important, celle du cinéaste envers son spectateur.

En fait, les deux sont liées. C'est parce que Hulot est un être profondément gentil que ses actes ne sont pas forcément adaptés à ce que la société attend de nous et donc qu'il déclenche le rire. Et c'est parce que Tati respecte son spectateur que son personnage principal n'est pas le seul à nous faire rire : chez Tati, tout le monde peut participer du gag, le provoquer, en profiter, aussi bien héros, personnages de second plan... que spectateurs.

Quelqu'un de gentil

Reprenons. Hulot est un personnage qui suscite plutôt l'attendrissement ou l'étonnement que la distance. Comparons le bouquet final – le feu d'artifice des *Vacances* – à la dévastation ultime de *Pour épater les poules* de Charley Bowers¹ ou à la zizanie semée par Charlot au sein d'un hôtel thermal dans *La Cure*. On s'aperçoit de ce qui sépare fondamentalement les rires suscités par ces trois scènes conclusives. Chez Bowers, une invention géniale (un œuf incassable) se solde par la destruction totale du hangar qui abritait les expériences et le dernier plan² laisse le héros éberlué sous un amas de planches et de gravats : ainsi se paye le fait de vouloir altérer les lois de la nature.

1. Film inclus dans le programme « Cinq Burlesques » comme *La Cure* de Chaplin dont il est ici question.

2. Un photogramme de ce plan est reproduit en tête du Point de vue dans le *Cahier de notes* consacré à ces cinq burlesques.



Chez Chaplin, dans *La Cure*, ce bouleversement va encore plus loin : à cause de lui, une source thermale offre du vin et non plus de l'eau aux curistes et un hôtel tout entier est donc livré à une débauche dionysiaque tandis que Charlot le quitte sereinement au bras de sa dulcinée. Dans ces deux cas, le rire naît d'un formidable plaisir, dénué de toute considération morale, celui, par exemple, du petit enfant qui considère ses excréments avec intérêt. L'analyse n'est pas neuve³.

Pour Monsieur Hulot, le ressort n'est pas le même. Certes, à voir, en conclusion des *Vacances*, le déploiement de cette pyrotechnie, le spectateur éprouve la grande jubilation qui accompagne les dépenses somptuaires, apparemment inutiles, celles que Bataille qualifiait d'« improductives » et dont l'histoire donne des exemples, des jeux de cirque aux défilés commémoratifs et des œuvres plastiques jusqu'aux feux d'artifice. Dans *Les Vacances*, le plaisir esthétique du noir et blanc, des fusées éclatant dans la nuit, relève de cette jouissance : toutes ces gerbes de lumière, toutes ces chandelles, pour moi, spectateur !... À cela se superpose un élément spécifique du comique de Tati : le feu d'artifice éclaire par intermittences un Hulot très concerné par la microcatastrophe et qui s'affaire donc

– inutilement – à contrôler ce que sa maladresse a déclenché. Et nous rions d'autant plus de son inefficacité qu'après tout ce feu d'artifice ne blessera personne, s'il était dans cette cabane, c'était bien pour être utilisé, il aura éclaté un peu plus tôt et réveillé une fois de plus l'hôtel, voilà tout ! Rien à voir avec le – salubre – rire d'exultation devant la destruction provoquée par la plupart des burlesques américains.

En fait, pour ces apocalypses hilarantes de fin de film, le rire peut être libéré par des impulsions contradictoires : d'une part, le désastre est tellement grand que, *de facto*, il nous délivre d'une référence au réel et autorise un rire de jubilation cathartique (les enfants connaissent bien cela à travers le monde cruel, et ô combien réjouissant, des dessins animés de Tex Avery) ; de l'autre, le spectateur qui apprécie en toute connaissance de cause les efforts disproportionnés du personnage sait, lui, évaluer l'aspect dérisoire de ce que le héros prend pour un cataclysme : le rire ne vient alors pas d'une position poétique déconnectée du réel, mais, et c'est paradoxal, d'un attendrissement bienveillant.

Devant l'innocence de Hulot s'agitant comme un insecte inefficace, ou faut-il dire devant sa gentillesse – Hulot est clairement *désolé* de ce qui arrive – le spectateur a un rire qui, curieusement, laisse une place à la sympathie et, en cela, serait plus proche de celui provoqué par cet autre comique aussi affable que génial : Buster Keaton. Revoyez l'expression satisfaite de Charlot laissant tous les curistes ivres et déchaînés derrière lui... Hulot ne participe pas de cette conscience libertine de la maîtrise du mal. Il donnerait visiblement beaucoup pour faire revenir l'ordre dans la petite station balnéaire. D'où vient alors, devant tant d'aménité et de bons sentiments, que cette scène ne sombre pas dans une mièvrerie qui interdirait le rire ? De la bande-son⁴.

Le son et le social

On dit beaucoup, et il faut le réaffirmer ici, que Tati est un des rares cinéastes à donner au son sa vraie place cinématographique. Qu'on en juge par cette séquence : si on la réécoute en fermant les yeux (!), on s'aperçoit que plutôt qu'un quatorze juillet festif, les déflagrations, les explosions, les sifflements évoquent une attaque armée, ou, puisqu'on est proche



lapin fauché en pleine course y donnait une des images les plus violentes de la mort au cinéma. Ici, nous sommes dans un registre comique, l'effet n'est pas le même : la gentillesse débordée du personnage s'inscrit simplement dans un environnement sonore qui, lui, évoque de quoi sont capables les hommes.

Il faut rappeler qu'au moment où Tati tourne *Les Vacances*, en 1952, la guerre de Corée n'est pas terminée, pas plus que la guerre d'Indochine, et que deux ans plus tard, pour situer



les choses, la France essuiera la défaite de Diên Biên Phu. Bref, pour le dire vite, *Les Vacances* sont tournées sur fond de guerre froide et de guerre coloniale. D'ailleurs, il s'agit bien d'un « fond » : le discours du ministre « Durieux » radiodiffusé sur la chaîne nationale constitue un contrepoint sonore à l'activité estivale et insouciant de la petite communauté balnéaire, qui ne lui accorde aucune attention. Mais, si on en écoute les propos, ils ne sont pas particulièrement optimistes et la situation de la France n'a pas l'air brillante, selon les dires d'un de ses dirigeants qui a le tort de s'adresser à un pays... en vacances, à tous les sens du terme.

Comme à son habitude, Tati fait une coupe radiographique de l'état de la France au moment où il filme, depuis les finances jusqu'au tout début du français en passant par les bégaiements des congés payés : institués en 1936, ils sont interrompus par la guerre, ralentis par la reconstruction du pays et s'affirment à la fin des années quarante, d'où les plans, certainement très d'actualité à l'époque, des flots de touristes sur le quai de

de la Normandie, un débarquement⁵. En 1939, dans *La Règle du jeu*, Renoir avait déjà joué cette carte sonore pour la séquence de la chasse : la bande-son en était clairement guerrière et terrible, vu la date de tournage du film : le soubresaut d'un petit

3. Pierre Baudry : « Figuratif, matériel, excrémental » dans les *Cahiers du cinéma*, n° 238-239, mai-juin 1972.

4. Chez Keaton, la réponse ne serait pas la même : c'est l'extraordinaire maîtrise physique du personnage et de l'acteur qui interdit la mièvrerie en nous laissant pantois.

5. La France de 1953 n'a pas oublié ces événements qui ont moins de dix ans, Tati non plus. Rappelons qu'il a rejoint la France libre pour échapper au STO et que, par exemple, dans *Jour de fête*, François croise des MP (Military Police) devant leur jeep.

la gare. Ces trois cas ont d'ailleurs affaire au son : le mouvement chorégraphié des vacanciers sur le quai de la gare s'organise en fonction des informations incompréhensibles diffusées par un haut-parleur défectueux, les cours de la bourse radiodiffusés accompagnent ironiquement – pour les adultes ! – la progression d'une bande d'enfants qui part à la pêche, et les jeunes gens à la mode de 1952 se gargarisent de mots anglais pour séduire Martine.

Cette attention au social, à l'état de la société au sens large, est l'une des constantes du cinéma de Tati. *Les Vacances* n'y échappent pas, mais on remarquera que le cinéaste procède toujours par touches discrètes, laissant à son spectateur le choix de ce dont il va rire : le gag n'est pas asséné. Ainsi, quel âge avait donc ce commandant en retraite au moment de la défaite de 1940, douze ans avant ces vacances qu'il vit en même temps que Monsieur Hulot ? De quelle humiliation ou frustration se défend-il en menant une partie de campagne comme une campagne militaire ?

Pour en terminer avec le contraste introduit par la bande-son sur la séquence du feu d'artifice, on dira simplement que Tati laisse toute liberté au spectateur sur la signification à lui accorder, et que, pour en revenir à notre point de départ, si Hulot n'est pas un personnage mièvre, c'est parce, sur un contrepoint qui joue l'horreur en arrière-plan sonore, au fin fond de notre perception, le héros comique a l'audace d'être gentil, d'ainsi se risquer aux quolibets ou à la condescendance des autres. L'une des caractéristiques du cinéma de Tati est qu'il ne nous fait rire ni sur fond de cynisme, ni d'amertume, (en tous cas pas dans *Les Vacances*), ni, et c'est l'essentiel, sur fond de mépris. Chez Tati, comme le souhaite Nanni Moretti dans *Caro Diario* (*Journal intime*), on a affaire à un cinéma qui croit encore en l'homme. Sans tapage.

Le refus de la parole

Et presque sans paroles. On parle peu dans *Les Vacances*, peut-être parce qu'on y dialogue peu. Un exemple succulent en est donné par le couple de « Promeneurs ». Elle dit quelques phrases plates, lui est renfermé dans un mutisme tenace et ne parlera qu'à Hulot, au moment des adieux, pour signifier quelque chose d'important, sa sympathie et presque sa gratitude :

Hulot l'a intéressé, distrait d'un ennui terrible. Il faut dire que plus qu'un promeneur, cet homme aura été quelqu'un qui regardait, et s'attachait surtout aux actes de Hulot. Lorsque notre héros commet une bévue ou agit de manière non répertoriée par les codes de la bonne société, le Promeneur est là qui enregistre. Comme un vrai chroniqueur, il constate les faits, sans commentaires, à l'inverse de ce qui s'était passé dans le film précédent de Tati, *Jour de fête*, où une vieille femme cassée en deux par l'âge glosait sur les événements dans ce que Michel Chion a appelé une « voix de commère intérieure ». Ici, tout se fait en silence et le regard du Promeneur scande les péripéties qui se passent à portée de vue, mais pas au cimetière par exemple. Le témoignage final du Promeneur est important : sympathie remplie de compréhension et de reconnaissance pour la distraction apportée... le Promeneur comme figure du spectateur ?

En tous cas, un beau cas de misogynie, comme on en trouve quelques-uns à travers l'œuvre de cet immense cinéaste qu'est Tati : le portrait de Madame Promeneuse est féroce, implacable et vengeur. Tati a un côté godardien : les femmes sont redoutables parce qu'elles résistent plus que les hommes, et cela se paye. Mais on doit à la vérité de dire qu'en vieillissant, Tati s'est davantage impliqué dans ces portraits au vitriol : dans *Trafic* (1971), si l'attachée de presse est horripilante, elle est aussi efficace et séduisante ; Hulot n'est pas insensible à ce côté positif de la jeune femme. *Dont acte*.

Pour en revenir à notre sujet après ce commentaire lié à la signature féminine de ce texte, on avancera ici que les personnages qui ont la bienveillance du cinéaste sont ceux qui n'utilisent pas ou peu la parole – Hulot, les enfants, Martine – ou alors qui l'utilisent dans une langue étrangère : la dame anglaise qui s'est fait une spécialité de l'arbitrage des jeux de balle. C'est là l'essentiel, Tati ne redoute pas que ses personnages parlent, il craint que le rire ne dépende de la signification du dialogue. Comme Hitchcock qui souhaitait, pour d'autres raisons, que le dialogue ne soit qu'un bruit sortant de la bouche des acteurs, il fait surtout parler, et de manière volubile, ceux qui ne vont rien dire : le jeune intellectuel, la femme qui commente la vue sur la plage, le commandant en retraite, un ministre. On notera au passage que sont mis sur le même plan d'inutilité ou d'inefficacité le discours sur la pensée, sur le politique et le babil



page 18, Hulot raccompagne le fils Schmutz et, devant les considérations très stéréotypées de la mère (« Il ne vous a pas trop embêté ? »), il parle distinctement et prononce des mots essentiels : « Il est si gentil ! » Pour un enfant, Tati fait rompre le silence à son personnage : le petit garçon est dans ce film la première mouture du neveu du film suivant, *Mon oncle* (1958).

Pour les enfants, Tati engage Hulot⁶ et le fait parler. On se souvient de Chaplin qui n'avait mis un terme



au mutisme de Charlot que lors du discours final du *Dictateur* : il fallait l'engagement humaniste militant de Charles Chaplin contre le nazisme pour que Charlot parle pendant plus de six minutes... Le parallèle s'explique : comme Chaplin, Tati vient du mime, du music-hall, c'est à dire d'une école sévère qui exige que l'expression passe par le corps. Mais il s'arrête là.

Chez Tati, la verbalisation est inopérante⁷ et le restera tout au long de son œuvre. Alors, si la maîtrise ne passe pas par la parole, si le corps trahit par sa maladresse, que reste-t-il ? Le monde, le monde qui bruit de tous les objets qui résistent et sont animés d'une vie autonome, tel ce pot de peinture qui s'éloigne, va respirer un peu plus loin et revient quand Hulot en a besoin.



Les hommes dans le monde

Chez Tati, les objets, tout inanimés qu'ils soient, ont une âme, émettent des bruits divers qui leur donnent une fiche d'identité sonore : le meilleur exemple en est la voiture de Hulot, reconnaissable même lorsqu'elle n'est pas dans le champ de l'image. Jusque là, rien de très original : le monde burlesque s'est attaché à utiliser les bruits, fût-ce visuellement à l'époque du muet, en montrant la source d'émission. Chez Tati, en

féminin. À les isoler, on risque d'accentuer ce seul aspect conservateur du monde selon Tati. Mieux vaut peut-être s'attacher aux quelques mots distincts prononcés par les personnages positifs : je n'en prendrai qu'un exemple. Dans la séquence 36 analysée

6. Sur ce point, se reporter aux Promenades pédagogiques et à l'Analyse de séquence.

7. Alors que chez Chaplin, une fois ouvertes les vannes du discours ses personnages ultérieurs, Verdoux, le roi Shadow seront des bavards impénitents, des séducteurs volubiles.



revanche, le monde des objets a une personnalité autre que sonore. La vraie vie des objets fascine ceux qui savent regarder, les enfants, Hulot lui-même – le retour du gag de la guimauve en est une preuve –, et le spectateur.

En effet, cette autonomie de vie des objets, si elle résiste à notre héros, n'est pas portée à sa connaissance. D'où la générosité du cinéaste envers son spectateur. Les objets qui se déplacent, voiture sans conducteur, pot de peinture, ou se transforment, la chambre à air qui devient couronne mortuaire, le klaxon-canard, provoquent autant de gags toujours explicables si on a une vue plus large que celle du personnage. C'est bien pour cela que Tati utilise le plan d'ensemble fixe, la netteté dans la profondeur de champ (ping-pong et jeux de cartes dans le même plan) : il faut que le spectateur puisse lui-même établir les liens de cause à effet. On remarquera que cette générosité de cinéaste

se complète d'un grand respect du public : Tati nous épargne les gros plans insistants qui soulignent le gag au cas où...

En fait, il semble bien y avoir une relation entre cette vie des objets, la communication non-verbale qui régit les rapports de ceux qui s'apprécient dans ce film et l'absence totale de méchanceté du personnage de Hulot.

Le monde selon Tati fait une place à l'existence du mal, nous l'avons vu : il est évoqué dans la bande-son sous forme de guerres et

de discours, ou encore dans la bêtise, la paresse, la fatuité... bref dans la peinture des défauts humains. Si les objets s'animent et se déplacent entre des hommes qui ne parlent pas ou parlent pour ne rien dire, s'ils perturbent Hulot, ce n'est pas parce qu'ils seraient mus par une Providence vengeresse. Tati fait l'économie de la transcendance. Sans avoir besoin d'intervention divine, au contraire, le cinéaste fait une confiance résolue à l'être humain, une confiance qui n'a pas besoin de s'affirmer par le discours : malgré tous ses travers, l'homme s'en sortira, fera face, seul, à la résistance de la matière.

En miroir, Tati accorde un formidable crédit au spectateur : ce qui reste mystérieux pour les personnages du film est, pour nous qui le voyons, clair, net comme l'image de ce film. Et, en sortant du film, nous nous demandons si Tati n'aurait pas raison : dans la vie réelle, n'aurions-nous pas une perception décalée des choses ? Et si nous voyions « faux », comme Hulot qui, abusé par une fausse perspective, botte les fesses de Schmutz qui n'avait rien fait ? En ce sens, *Les Vacances* est une belle leçon d'attention au réel : profitons du cinéma pour voir et entendre différemment, et, à l'instar de Tati, profitons-en pour écouter ceux qui sont porteurs de l'avenir, les enfants⁸. ■

8. C'est parce que le rôle des enfants dans ce film peut susciter l'intérêt... des enfants qu'il se trouve traité dans les Promenades pédagogiques.

Déroutant

1. [0] Générique : des vagues viennent se briser doucement sur la grève d'une plage déserte. Plan d'une barque de pêche.

2. [1. 18] Un quai de gare en proie à l'énervement qui préside aux départs en vacances. Un haut-parleur diffuse des informations, déformées par une technique défectueuse et donc incompréhensibles. Une meute de vacanciers chargés de valises essaie de suivre les instructions mais, à chaque fois, se retrouve sur le mauvais quai et rate les trains jusqu'à ce qu'une heureuse coïncidence se produise enfin. Une jeune fille blonde et souriante, Martine, réussit à monter dans un compartiment.

3. [2. 50] Dans une campagne riante, une auto pétaradante circule, qui se fait klaxonner et doubler par des véhicules plus rapides mais poursuit imperturbablement son chemin malgré les obstacles. Sur une place de village, un car – comme le train – est pris d'assaut par les vacanciers. Un chien dort flegmatiquement au milieu de la route et cède finalement la place à notre petite voiture dont le conducteur, au passage, flatte l'animal. Les autres voitures, qui vont dans le même sens, se font plus nombreuses.

4. [6.23] Au bord de mer. Martine arrive dans la petite station balnéaire, déjà admirée par deux jeunes gens. Un couple de personnes âgées musarde flegmatiquement ; à la suite de Tati, nous les appellerons « les Promeneurs ». Martine, elle, prend possession de sa chambre dans la villa.

5. [8.26] Arrivée de la voiture de Hulot. Nous la reconnaissons à ses pétarades et elle attire la curiosité des enfants.

6. [8.50] À l'intérieur de l'hôtel de la Plage, le patron fait le tour de son petit monde, très rangé. Hulot arrive de l'extérieur et, en ouvrant la porte, fait entrer le vent (de panique, de jeunesse, de fantaisie) qui dérange le bel ordonnancement de ce lieu jusqu'à alors assoupi. Il va décliner son identité auprès de l'hôtelier qui est obligé de lui retirer la pipe de la bouche pour comprendre quelque chose. Quand, de nouveau, Hulot fait entrer des rafales de vent en ouvrant la porte, le garçon très énervé se lève pour lui en faire le reproche, mais se ravise : Hulot est deux fois plus grand que lui. Hulot monte dans sa chambre qui se trouve sous les toits. Dehors, deux personnes évitent de justesse l'eau de la cuvette que Hulot vient de vider par sa fenêtre.

7. [13.05] Le dîner dans la salle de restaurant, rythmé par le bruit de la porte. Gag du chapeau que le garçon de restaurant, qui imite Hulot, va accrocher par mégarde à la canne d'un vacancier.

8. [14.40] Les Promeneurs vont flâner à la lumière du phare.

9. [14.45] C'est le matin. Martine écoute de la musique, elle regarde le spectacle de la plage.

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 12



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 16

10. [15.20] Devant sa tente de plage, avec sa famille, Schmutz l'homme d'affaires, est appelé au téléphone. Un garnement perce un trou en brûlant une toile de tente grâce à une loupe, dont il éprouve à nouveau les vertus sur le ventre d'un estivant. Il n'est pas loin quand se débloque le treuil d'un bateau qu'un peintre, qui en traçait le nom, voit partir sous son pinceau. La scène est placidement observée par le couple de Promeneurs. Les yeux soupçonneux du peintre errent avant de se porter vaguement sur Hulot qui se sèche de curieuse manière, essuyant frénétiquement le poteau sur lequel il s'adosse.

Passe un prof qui anime un cours de gym, Hulot se joint au groupe. Martine va se baigner, attirant le regard d'un homme marié. Le fils Schmutz essaie d'attirer l'attention de son père sur Hulot. Celui-ci stationne, inquiet devant une masse de guimauve qui s'étire lentement : va-t-elle tomber ? Non, le glacier la rattrape à temps.

11. [18.45] Hulot, à l'intérieur de l'hôtel, sourit à une dame, puis au miroir. Le garçon semble désabusé.

12. [19.30] La cloche de l'hôtel appelle au déjeuner. Le patron découpe les tranches de rôti en fonction du tour de taille des convives. La salle à manger se remplit peu à peu, Hulot gêne son voisin de table dans un va-et-vient de moutardier.

13. [22.23] Pendant ce temps, sur la plage désertée, le glacier déjeune, seul. Il sort de son récipient à glaces une bouteille de vin mise au frais.

14. [23] Par une fenêtre ouverte, la radio diffuse les cours de la bourse qu'écoute un homme. Une troupe d'enfants s'en va à la pêche.

15. [23.45] Une photo de groupe se prépare mais au moment crucial on appelle Schmutz au téléphone. Pendant sa conversation, le groupe reste figé dans la pose.

16. [24] Passe la voiture pétaradante, Hulot s'arrête et propose ses services à Martine et à sa tante qui vient d'arriver. Tant bien que mal, il porte les valises (gag de la marchandise et de la statue délivrée de son lierre), puis il repart dans son véhicule et manque écraser une femme et son chien, sous le regard des Promeneurs.

17. [25.40] Du haut de sa fenêtre, Martine voit les jeunes gens passer, portant un canoë. Retour de Hulot que le chauffeur de bus invective, sous le regard intéressé du couple de Promeneurs.

18. [27] Dans le salon de l'hôtel, le calme soudain est interrompu par un orchestre de jazz tonitruant. On vient en groupe découvrir le coupable : c'est Hulot, qui écoute un disque, en toute sérénité. Le commandant (à la retraite), du bout de sa canne, coupe l'électricité, donc la musique.

19. [28] Troublé par Hulot, l'hôtelier plonge son bras et sa veste dans l'aquarium pour y récupérer son crayon qui est tombé. Hulot se plante derrière un client lecteur pour regarder son livre.

20. [29.10] Préparatifs de randonnée. Hulot, bonne pâte, porte l'énorme sac à dos d'une jeune scoute rappelée à l'ordre par une ridicule cheftaine.

21. [29. 50] Fin des programmes de la radio, tout le monde va se coucher.

22. [30] Hulot, chargé, arrive dans une cabane où la jeunesse s'est réunie pour passer

la soirée. Hulot emporté par le poids du sac à dos. Gag du thermos qui s'est ouvert et qui, ainsi malmené, laisse jaillir son contenu. Le retour bruyant réveille tout l'hôtel.

23. [31.45] Le lendemain matin, Hulot part à la plage. Le prof de gym y donne un cours que Hulot perturbe aussitôt. Martine quant à elle, s'enferme dans une cabine de bain pour se changer, quand, abusé par une fausse perspective, Hulot châtie Schmutz d'un bon coup de pied au derrière : il avait cru à tort que celui-ci, plié en deux dans son rôle d'éternel photographe (manqué), essayait de jouer les voyeurs devant la cabine de bain. Schmutz s'avance, vindicatif, vers un innocent quidam qu'il soupçonne... à tort. Hulot est loin.

24. [34] Assis dans un canoë, dos au large, Hulot entreprend de le peindre, trempant son pinceau dans un pot de peinture que miraculeusement les vagues lui retirent et lui rendent ponctuellement, sous le regard des Promeneurs.

25. [35. 30] Hulot part pagayer sur son embarcation pendant que, sur la rive, le jeune intellectuel essaie sans grand succès d'endoctriner Martine.

26. [36] Le bateau, fragilisé, se replie en deux, bascule emprisonnant le navigateur qui se débat comme il peut. De loin, l'embarcation pourrait ressembler à la gigantesque gueule d'un requin, dont les deux machoires hérissées de « dents » apparaissent, semant illico la panique sur la plage.

27. [36. 50] Au même moment, la cloche du déjeuner retentit. Hulot, qui s'est soigneusement essuyé les pieds avant d'entrer, recule pour laisser passer une dame, puis revient et... salit le parquet de la salle à manger. Il réussit cependant à échapper à la fureur du maître d'hôtel et disparaît, laissant toutefois les empreintes mouillées de ses pas. Comme lors de sa première entrée, le vent a soufflé et s'est engouffré en même temps que lui dans la salle à manger. Malgré cet incident, le repas se déroule comme d'habitude.

28. [39. 30] Martine a rejoint des jeunes gens poseurs qui bavardent avec elle en émaillant leurs discours de mots anglais.

29. [40] Hulot propose ses services pour rattraper le bus. Sa voiture le trahit et il échoue, une roue crevée, dans un cimetière où se déroule un enterrement. Une méprise fait prendre pour une couronne mortuaire la chambre à air qu'il tient et sur laquelle se sont agglutinées des feuilles mortes. Son compagnon d'infortune s'enfuit. Des membres du cortège funèbre endimanchés poussent la voiture qui cale à nouveau et revient obstinément dans le cimetière. Hulot remercie ceux qui l'ont aidé. De cette poignée de main naît l'idée que c'est à lui aussi qu'il faut adresser les condoléances. Il se prête à cette cérémonie et serre des mains, hilare quand la plume d'un chapeau lui effleure le bout du nez.

30. [44. 10] Promenade nocturne et rituelle du couple de Promeneurs. Retour de Hulot dont la voiture réveille tout l'hôtel.

31. [45. 10] Le lendemain matin : cours de gymn. Schmutz est appelé au téléphone, Hulot achète le *Daily Telegraph* dont il se fait un chapeau de papier.

32. [46] Hulot s'achète une raquette de tennis. Une vieille vendeuse lui en explique l'utilisation, qui semble inspirée de la cuisson des crêpes.



Séquence 16



Séquence 20



Séquence 22



Séquence 26



Séquence 29



Séquence 32



Séquence 34



Séquence 34



Séquence 36



Séquence 40



Séquence 41



Séquence 44

33. [46. 40] Partie de tennis, en présence du couple de Promeneurs et sous l'arbitrage de la dame britannique. Avec sa méthode hétérodoxe, Hulot élimine les uns après les autres tous les joueurs, éccœurés, sous le regard amusé de Martine et l'admiration de l'arbitre. On cherche les balles perdues dans les buissons pendant que retentit la cloche du déjeuner.

34. [49. 50] Hulot accompagnant Martine tombe en arrêt devant un cheval blanc. Tout le monde rejoint l'hôtel, après un nouvel épisode de suspense à la guimauve.

35. [51. 10] Le couple de Promeneurs sort pour sa promenade du soir. Elle ne l'a pas vu sortir derrière elle et revient sur ses pas, chercher son mari, qui l'attend patiemment quelques pas en avant.

36. [51. 30] Dans les salons de l'hôtel, soirée tranquille. On joue aux cartes, on lit, on s'active à son ouvrage, l'intellectuel à lunettes fait une cour discrète et ennuyeuse à Martine... Hulot joue au ping-pong dans la salle voisine avec le jeune Schmutz et va déranger l'ordre établi. Par le bruit d'abord puis par la recherche de sa balle de ping-pong, semant la zizanie dans les deux tables de jeu. Par sa faute, l'un des joueurs abat son jeu sur la table de ses voisins. Ignorant la zizanie qu'il a créée, Hulot remet le petit Schmutz à sa mère, puis va se coucher, saluant gentiment Martine, pendant que les deux groupes de joueurs en viennent aux mains.

37. [54. 20] Le lendemain : les Promeneurs sont sur les rochers ; la femme s'extasie devant les coquillages ; elle les passe à son mari qui les rejette au fur et à mesure.

38. [54. 40] Le couple Schmutz s'apprête à partir à la plage mais on appelle l'homme d'affaires au téléphone.

39. [54. 55] Hulot, en tenue d'équitation, rencontre les deux chevaux qui semblent se méfier de lui.

40. [55. 10] Hulot va chercher Martine et l'attend dans le salon sans s'apercevoir qu'il y est en compagnie d'un vieux monsieur endormi. Il harponne avec ses éperons un renard-descente de lit et le traîne dans toute la pièce avant d'essayer furieusement de s'en débarrasser. Gag des tableaux. Martine arrive.

41. [58. 20] Alors que la jeune fille enfourche son cheval sans difficulté, Hulot a maille à partir avec le cheval blanc qui ne veut pas de lui comme cavalier. Hulot en dérouté se cache dans une cabine de plage. Ici se place un autre épisode sisyphien de la chute de la guimauve.

42. [60. 01] Sur ces entrefaites passe le couple des Promeneurs. Lui s'attarde à regarder Hulot

43. [61. 10] Hulot émerge par le vasistas de sa chambre.

44. [61. 30] Le glacier vend, sans un regard, deux cornets de glace à un tout petit garçon. Celui-ci, en équilibre, les ramène pour lui et sa petite amie qu'il rejoint dans la salle de bal vide : on y prépare un bal costumé.

45. [63] La femme de Schmutz essaie divers chapeaux de déguisement à son fils.

46. [63. 05]. Dans l'indifférence des estivants réunis au salon, la radio diffuse un discours du ministre. Le fils Schmutz, costumé, va dans la salle de bal, rejoint par Hulot déguisé

en pirate et par la blonde Martine qui arrive, habillée en Colombine : le vent s'engouffre dans la pièce quand elle ouvre la porte. Les deux héros dansent ensemble et la musique couvre peu à peu le discours sur l'économie jusqu'à ce que Hulot coupe le potentiomètre. Alors, les estivants s'aperçoivent qu'il y a un bal à côté. Le Promeneur regarde danser le couple, avec plaisir. Plan sur les vagues venant s'échouer sur la grève.

47. [66. 40] Départ de toute la troupe pour un pique-nique organisé. Deux femmes habillées en « jumelles » se regardent et rentrent précipitamment dans leur chambre. Hulot est retardé par le remorquage de sa voiture qui était en panne. La dame anglaise et la tante de Martine s'invitent à son bord, empêchant ainsi la rencontre de Hulot et de Martine qui va dans une autre voiture. L'industriel et sa famille restent à l'hôtel dans l'attente des coups de fil. La joyeuse colonne s'ébranle sous le regard rempli de regrets de l'enfant Schmutz qui reste seul.

48. [71] Pendant que débute le pique-nique, Hulot essaye de changer un pneu mais son cric est fantaisiste. Notre conducteur, après avoir manqué se faire couper les jambes par une voiture, voit pour la deuxième fois sa propre voiture lui « échapper » et pénètre contre son gré dans une propriété privée. Les couinements du klaxon de Hulot bloqué par une roue font croire à un vieux chasseur sur sa terrasse qu'il s'agit d'un canard. Tirs répétés.

49. [74] Après ces émotions, les deux dames sont raccompagnées à l'hôtel par le chauffeur du domaine, dans une voiture rutilante.

50. [74. 30] La nuit, alors que l'intellectuel lit sous la lune, l'Anglaise qui cherche son ami « Hulotte » rentre à l'hôtel, Schmutz parle au téléphone au comptoir quand la même musique tonitruante qu'Hulot avait déversée interrompt la conversation de l'industriel. Recherche de la source du bruit : c'est le fils Schmutz qui écoute le même disque, prenant ainsi la suite de Monsieur Hulot. En manière de représailles, son père coupe le courant de la pièce.

51. [75. 30] Dans la salle à manger, déserte, le garçon et l'Anglaise attendent le retour de Hulot dont le couvert est resté, solitaire. Puis c'est l'enfant Schmutz qui vient attendre, seul, son ami.

52. [76] Pendant ce temps... poursuivi par un chien, Hulot se réfugie dans une cabane, où, par inadvertance, il met le feu aux poudres d'un système pyrotechnique, déclenchant ainsi un superbe feu d'artifice accompagné d'une bande-son plus guerrière que festive. Hulot s'agite dans tous les sens pour éteindre : en vain... Malgré ses efforts, les fusées sautent et il réveille tout l'hôtel.

53. [80] Il fait jour. La mer sur la grève. Les enfants jouent. Les vacances sont finies, les adieux se font par affinités : Martine et sa tante avec les industriels, Martine et le *Latin Lover*... Hulot, un peu ignoré, ne trouve de véritables complices que chez les enfants, la dame anglaise qui le salue chaleureusement et le Promeneur qui s'arrête pour lui laisser sa carte. À cette occasion, on l'entend enfin parler. Hulot reprend sa voiture et le paysage du bord de mer se fige en carte postale, ornée d'un magnifique timbre poste en couleur.

C.D.



Séquence 46



Séquence 47



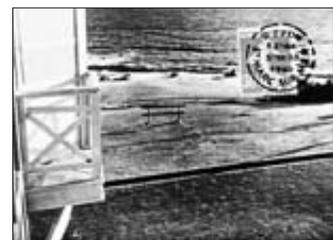
Séquence 47



Séquence 51



Séquence 53



Séquence 53

Analyse de séquence

Séquence 36
Soirée à l'hôtel :
un vrai travail d'horloger

À l'hôtel, tous passent une soirée tranquille. Deux tables de joueurs de cartes se sont constituées, on lit, on s'active à son ouvrage, l'intellectuel à lunettes fait une cour discrète à Martine... Mais Hulot qui joue au ping-pong dans la salle voisine avec le jeune Schmutz – et que l'on entend sans le voir, sauf quand il fait des sauts en arrière, va venir déranger l'ordre établi. Bruit d'abord, dérangeant la concentration ambiante, puis recherche fouillée de sa balle de ping-pong en un étrange ballet où il finit par faire tourner le fauteuil d'un des joueurs qui abat son jeu sur la table de ses voisins. Le gentil Hulot, loin de s'apercevoir de la zizanie qu'il a créée, remet le petit Schmutz à sa mère, puis va se coucher, saluant gentiment Martine, pendant que les deux groupes de joueurs, devant le désordre de leurs cartes, en viennent aux mains.

Cette séquence qui dure moins de trois minutes est l'une des plus riches des *Vacances*. Elle se situe aux deux tiers du film, débute avec la veillée dans le salon et se termine sur les fenêtres de l'hôtel éclairées dans la nuit. De l'extérieur, on entend les disputes qui perdurent dans les chambres après avoir été déclenchées par Hulot qui, lui, est tranquillement allé se coucher. Fondu au noir.



1



6



2



7



3



8



4



9



5



10

Cette séquence est encadrée par deux apparitions de ceux que Tati appelle les Promeneurs : parce qu'elle n'est pas attentive à son mari, la femme le perd dans la nuit ; en effet, à ne pas le regarder, elle ne s'était pas aperçue qu'il était sorti de la

pièce derrière elle. Et, après notre séquence, comme elle ne s'interroge pas plus sur l'intérêt que lui porterait ou non son époux, elle s'extasie sur des coquillages qu'elle lui tend et qu'il s'empresse de rendre à la nature en les rejetant



11



16



12



17



13



18



14



19



15



20

Mais que s'est-il passé durant cette séquence pour que, par ce jalon discret, le film annonce une dégrue comme si, à partir de ce jour, les vacances allaient sur leur déclin, vers l'image-souvenir ? Deux petites choses se sont produites et elles ont leur importance : d'une part, Hulot parle distinctement, nous y reviendrons ; de l'autre, Hulot et Martine se sont salués avec complicité avant de quitter la pièce et le cadre par les deux extrémités d'une même diagonale, gauche-droite, comme si cette ligne imaginaire qui les unissait dans l'espace concrétisait bien une connivence naissante – que le spectateur attend.

Une future Madame Hulot ? Non, nous le savons bien, il ne peut y avoir de compagne féminine (sauf une voiture...) pour ce célibataire farouche. Même dans les films à venir, on ne lui connaîtra que des flirts légers et un *happy end* à la fin de *Trafic* : la redoutable attachée de presse s'emparant de son bras et de sa personne.

En corrélation symbolique avec le thème de l'idylle, donc la constitution d'un embryon de famille, on trouve le deuxième élément très dynamique de la séquence : la filiation entre Hulot et le fils Schmutz, scellée, s'il fallait insister sur l'importance du fait, par les quelques mots, pour une fois intelligibles, que prononce Hulot en remettant le fils à sa mère : « Il est si gentil ! » Cette phrase a un sens suffisamment fort pour qu'Hulot se décide à parler clairement.

Il faut le souligner, ces deux événements passent très rapidement et ils sont contigus : Hulot restitue son fils adoptif à ses parents naturels ; voyant cela, Martine qui guettait quitte brusquement le

sur le sable. Il faut dire que le systématisme est évité : après la fin de cette séquence, Tati a placé un plan-tampon, pris depuis l'intérieur de la baraque de cartes postales : il fait jour et le marchand sort son éventaire. Le cadre de sa bou-

tique, fortement souligné par le contraste entre extérieur lumineux de la plage et intérieur sombre, est une première esquisse de ce qui sera le plan de conclusion du film : la vue sur la plage qui se fige en carte postale.

raseur qui lui donnait des leçons d'indépendance et elle part en même temps que celui qui l'intéresse vraiment. Le départ aux deux extrémités de la diagonale gauche-droite trouve une explication logique dans le fait que Martine habite non pas à l'hôtel de la Plage mais dans une villa ; on peut aussi y voir une raison narrative : il ne faut pas que quoi que ce soit de sexuel se passe puisqu'une partie de l'intrigue des *Vacances* consiste à empêcher ces deux personnages de se rapprocher. De toutes façons, ce départ est gouverné par un impératif d'autocensure : dans la France de 1952, certes, on montre beaucoup de gaudriole¹ mais, sur les scènes de sexe, on joue l'ellipse.

Visualiser par le bruit

Ces deux événements, cette prise de parole et ce départ conjoint, marquent un nœud dans le fil rouge d'une certaine histoire, si l'on peut parler d'histoire dans le cas des *Vacances de Monsieur Hulot*. Disons que ces micro-événements sont reliés à une causalité souterraine qui traverse tout le film, un peu comme le tissu rhizomatique des bambous qui forme un treillis serré, mais enterré, et sur lequel les populations d'Extrême-Orient se réfugient en cas de tremblement de terre.

Tati est un cinéaste qui décrit très crûment les familles, de manière très acide les couples et toujours avec tendresse les enfants. On ne s'étonne donc pas que dans *Les Vacances*, Martine et Hulot ne se retrouvent finalement pas, mieux vaut que Hulot reste célibataire... La saynète des coquillages est là pour nous rappeler à une certaine vision des choses : après le



flirt, la vie de couple est tissée d'incompréhension. Le thème sera filé dans *Mon oncle*. Mais d'ores et déjà, cette conception très désenchantée s'inscrit dans *Les Vacances*, non seulement par les interventions des Promeneurs, mais aussi par la bataille généralisée qui suit immédiatement la complicité de nos deux héros : ils sont sur leur nuage et la petite société déchaînée nous rappelle que la vie en communauté n'est pas rose. En fait, les mines innocemment placées par Hulot explosent et déclenchent une bagarre, très physique au demeurant, où, dans un babélisme marqué, on entend un *Nein* allemand, et un peu d'italien prononcé avec un fort accent français qui émergent de la mêlée générale.

Cela étant, à présenter de manière isolée cette filiation par généalogie élective qui se substitue à une procréation effective, cette idylle naissante vouée à l'échec, et la bataille qui les accompagne, on occulte toute la drôlerie de cette séquence.

Et pourtant, on rit !

Une balle de ping-pong rebondit dans un de ces bruits détachés, reconnaissables à leur netteté² et agaçants dans leur précision, qui font toute la richesse du monde sonore de Tati. Cette intrusion sonore suffit déjà à perturber les joueurs de cartes. Le spectateur, lui, rit, d'une part de constater l'irritation des vacanciers, de l'autre, de visualiser une balle par le seul bruit qu'elle produit. Certes, on la voit une fois, pour authentifier son existence, mais cette balle



a autant de présence et de réalité que la guêpe imaginaire de *Jour de fête*. On s'en souvient, dans son précédent long métrage, Tati avait fait évoluer un insecte qui n'avait d'existence que sonore mais que le spectateur croyait vraiment voir puisque les personnages gesticulaient tant les effrayait ou les gênait cette guêpe virtuelle avant l'heure.

Dans cette séquence, Tati suscite le rire par ce qu'il ne montre pas, dans l'épisode de la balle comme dans celui de la partie de ping-pong : quel est donc l'adversaire qui le force à sortir du terrain, de la pièce où il joue, à manifester autant de virtuosité physique ? On ne le sait que lorsque Hulot le rend à ses parents, puis- qu'il s'agit du fils Schmutz. On remarquera

au passage que le rire du spectateur est mâtiné d'admiration pour ce magnifique travail de mime : Tati se souvient là de son passé de music-hall et peut-être même de ses sketches d'*Impressions sportives*.

Une précision « tatillonne »

Mais la rétention d'informations visuelles n'est pas seule à provoquer le rire dans cette séquence. *A contrario*, certaines des jubulations qui nous sont proposées naissent d'une précision tatillonne dans ce qui est donné à voir, précisément parce que les informations distillées de cette manière resteront inconnues des intéressés, à la grande joie des spectateurs.

À ce sujet, on pourrait inventer une nouvelle étymologie au mot « tatillon »:

minutie telle qu'elle est développée par Jacques Tati. Cette précision détruit, comme le disait André Bazin, la netteté par la netteté, et introduit donc une confusion dont Tati voulait faire le thème de son dernier film, jamais tourné. Elle est également le témoignage de l'immense respect qu'a Tati pour son spectateur : il construit sa mise en scène en instillant des micro-informations avec une grande discrétion, au cas où un spectateur attentif aurait la possibilité de devancer ainsi le gag de quelques dixièmes de secondes. C'est aussi cela la générosité d'un cinéaste, et son respect pour un spectateur qu'il imagine aussi sportif que lui.

Il en va ainsi de ce qui concerne les déplacements imprimés par Hulot aux fauteuils des joueurs de cartes. Certains ont des conséquences minimes, lorsqu'une femme pique du nez parce qu'Hulot pousse son rocking-chair, permettant ainsi au commandant à la retraite de lorgner sur son jeu ; d'autres gags, en revanche, constituent de véritables bombes à retardement : parce que son fauteuil est légèrement déplacé³, à quarante-cinq degrés, un joueur (le *Latin Lover*) abat une de ses cartes sur une table voisine. À partir de là, tout ne peut que dégénérer : d'une part, une carte est en surplus dans un jeu, de l'autre, le même personnage, sûr de lui, ramasse des cartes dont personne ne pense qu'elles lui reviennent. Dans ce cas,

1. Cf. le comique français dans *Autour du film*.

2. On en trouve un autre exemple, dans cette même séquence, dans le coussin à surprises qui se déplie par volets, avec un bruit mat.

3. Tati a pris soin de déjà établir la mobilité du siège du *Latin Lover*, quelques plans auparavant, pour les spectateurs *sportifs*.



le plaisir du spectateur vient de la supériorité de son savoir sur celui des personnages.

Mais chez Tati, le spectateur se doit de rester aussi modeste que Hulot. En effet, dans ce cas précis, cette bonne conscience de spectateur repu de plaisir nous empêche de remarquer le faux raccord que se permet le cinéaste juste à ce moment-là.

Peut-être parce qu'il n'avait pas assez de matériel tourné, Tati accepte de juxtaposer au montage deux plans en partie répétitifs : d'abord, la femme, agacée par le geste qu'elle estime abusif, abat ses cartes avec un bruit sec postsynchronisé. Au plan suivant, pris selon un axe différent, et avec une plus grande profondeur de champ, on la revoit faire ce geste une deuxième fois, ce qui ne saurait se justifier ni dans la vraisemblance générale, ni même dans la cohérence interne de la séquence. En fait, Tati a dû, pour une raison ou une autre, préférer cette prise, malgré ce défaut : on y voit ce qui se passe sur les deux tables de jeu différentes, et Tati a probablement compté sur l'attention que le spectateur porte au premier plan pour qu'il ne remarque pas ce qui se passe au second. Et en cela, il est aidé par le fait

que le jeu de cartes tombe sans être accompagné de bruit cette deuxième fois : le geste passe donc très discrètement. C'est là un bel exemple à la fois de l'importance du son dans la lisibilité d'une information au cinéma et de ces problèmes de tournage ou de montage qu'un grand cinéaste résout parfois en les ignorant superbement, parce que, par ailleurs, il a prévu de quoi satisfaire notre désir.

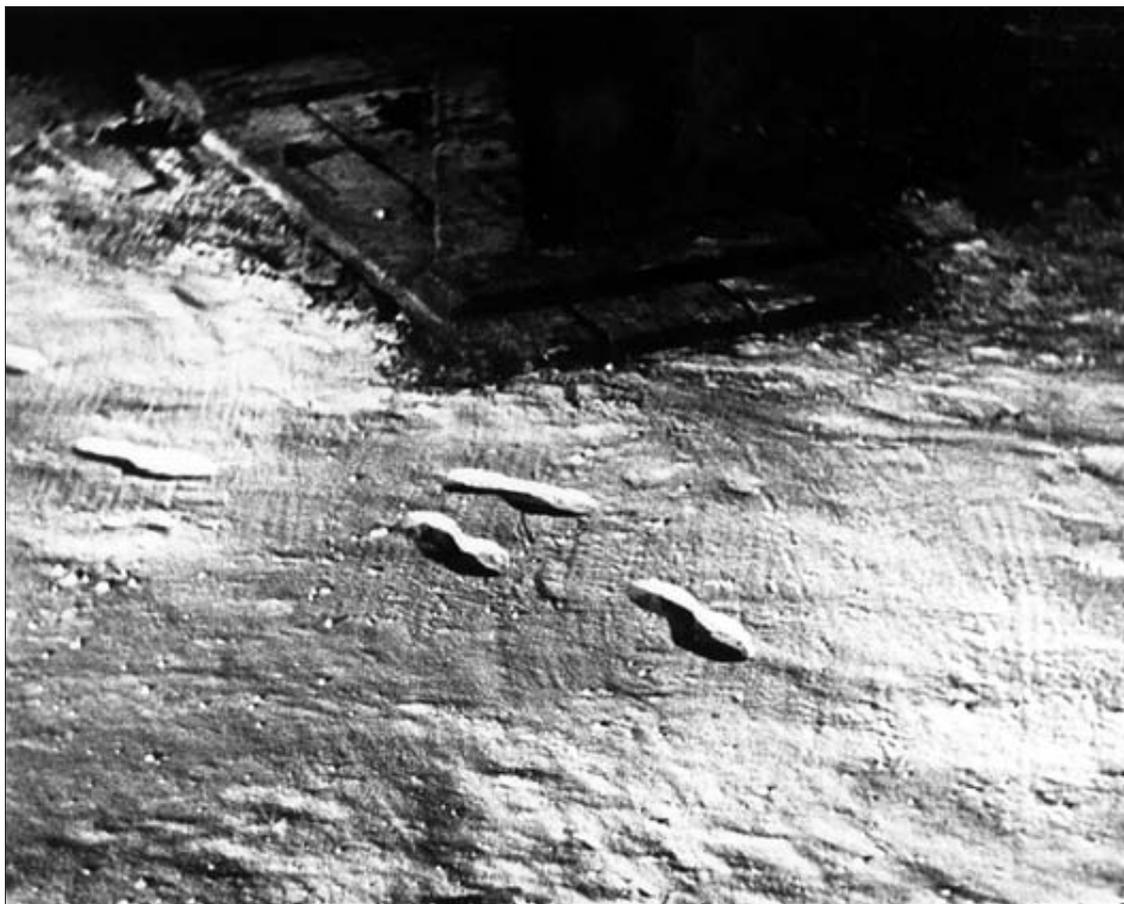
Pour en revenir à ce gag, il faut lui accorder une attention toute particulière : certes, l'on rit de voir la *confusion* s'installer entre les personnages là où le spectateur voit clair, mais cet épisode, pour drôle qu'il soit, ou justement parce qu'il est amusant, n'en est pas moins significatif. Il est, par exemple, proche de tous les gags liés à des fausses perspectives dans *Les Vacances* : le plus beau reste probablement celui qui montre Hulot botter les fesses de Schmutz pris pour un voyeur (Cf. p. 24 et 25). L'acte manqué disait Lacan, est un discours réussi : Hulot apprécie les jeunes femmes et aurait peut-être bien aimé lui-même regarder, si sa bonne éducation ne le lui interdisait, d'où son erreur visuelle. Ne nous plaignons pas, pour une fois que Tati n'est pas misogynne... En revanche, le gag de la carte en

trop diffère sur le sens qu'on peut lui attribuer : il ne s'y agit pas de la vie intempestive des objets qui permettait à Tati d'affirmer sa foi en l'homme⁴, comme dans l'épisode du pot de peinture baladeur qui va et vient autour de la barque de Hulot, se retrouvant miraculeusement à la juste place au bon moment. Dans le cas des fauteuils déplacés, la précision minutieuse sert un autre but. En effet, à ce moment du film, il faut aussi développer des éléments qui, tout en restant très drôles, introduisent un ingrédient indispensable à la progression narrative, – fussent-ils minimaux comme c'est le cas dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* : après tout, un peu de négatif n'a jamais fait de mal dans un récit. En ce sens, la bagarre qui se déclenche après l'intervention de ces deux moments heureux (la filiation choisie et la connivence Hulot/Martine) introduit non seulement un magnifique désordre, mais aussi une discrète connotation pessimiste dont le fonctionnement n'est pas sans rappeler la bande-son du feu d'artifice final.

Après tout, pourquoi penser cet apport comme paradoxal ? Les grands comiques, de Chaplin à Nanni Moretti en passant par Tati, ne nous laissent-ils pas, après le rire, un petit inconfort, une inquiétude, un doute ? Et le rire ne reste-t-il pas une suprême élégance devant l'existence du mal ?

C.D.

4. Sur ce point, ainsi que sur le fonctionnement du feu d'artifice final, cf. *infra*, se reporter au Point de vue.



UNE IMAGE-RICOCHET

*Des traces de pas, comme image
du perturbateur...*

L'Homme invisible, James Whale, 1933,
et Monsieur Hulot (séquence 27).



Promenades pédagogiques

Enfants

Leur rôle est essentiel dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*. On pourrait craindre qu'un jeune-vieux garçon comme le héros ne soit agacé par les enfants. Ce n'est pas le cas, au contraire : si un môme se fait secouer sur un quai de gare, si une mère débordée par ses frasques poursuit de manière inefficace un gamin sur une plage, Hulot n'y est pour rien. En revanche, si le fils Schmutz passe un bon moment, c'est bien grâce au héros, en observant Hulot, en jouant au ping-pong avec lui : le célibataire offre les seuls moments de plaisirs de vacances à cet enfant promis à la solitude par ses parents. En retour, la reconnaissance du petit Schmutz se manifeste clairement dans une revendication de filiation : en électrisant pour la deuxième fois toute la communauté balnéaire par la même décharge sonore (le disque de jazz déjà entendu), l'enfant reconduit le geste de Hulot et se réclame de son héritage dans une provocation probablement assumée. Là où Hulot ne cherchait qu'un plaisir innocent, l'enfant affirme l'air de famille et, sans un mot – comme son initiateur –, il pose sa généalogie élective dans un acte simple à la symbolique efficace.

Dans le film suivant, *Mon oncle*, ce travail généalogique franchira une étape supplémentaire : le neveu ne trouve de



Séquence 3



Séquence 33



Séquence 33

Le coup de pied... mini séquence

ou comment quatre positions de caméra peuvent permettre de tromper un personnage et d'informer le spectateur : la colère de Hulot devant celui qu'il prend pour un voyeur est-elle seulement drôle à cause de l'erreur



Martine entre dans la cabine.



Schmutz en position de voyeur...



surpris par Hulot...



Séquence 18

Une revendication de filiation :
Hulot et le fils Schmutz font du tapage...



Séquence 18

complicité qu'auprès de Hulot mais le film se termine lorsque, après le départ de l'oncle, l'enfant glisse sa petite main dans celle de son père, au moment où se déclenche un gag qu'il avait déjà vécu avec son père adoptif, Hulot. On le voit, devant l'incurie paternelle, ce sont les petits garçons qui choisissent d'aimer leur père ou qui élisent celui qui leur convient comme figure paternelle. Et cette décision ne se trouve pas racontée que dans le seul cinéma de Tati : Lang avait traité le thème dans *Les Contrebandiers de Moonfleet*, aussi au programme d'École et cinéma, *les enfants du deuxième siècle*.



Séquence 50

Pour terminer ce rapide panorama sur les enfants, il faut au moins évoquer la formidable liberté dont ils jouissent chez Tati, surtout lorsqu'ils se déplacent en bande, par exemple, quand ils partent pêcher pendant que la radio diffuse dans le vide des nouvelles de la Bourse. Comme dans *Mon oncle*, ils s'amuse dans les rues qu'ils se réapproprient pour en faire un terrain de jeux, et les adultes, Hulot excepté, ne s'en aperçoivent même pas...

Les parents, les responsables naturels, ne comprennent rien aux enfants, peut-être parce qu'ils ne savent pas les voir. Pourtant, quelle belle image que celle de ce petit garçon portant deux glaces avec précaution, soutenu par la musique, comme un funambule s'équilibre de son balancier... L'enfant, c'est celui qui essaie de trouver la juste place des choses et des êtres, ce que l'adulte renonce à faire. Sauf Hulot, et Tati, d'où la complicité .

de perception qui la commande, ou encore à cause de la personnalité de celui qui reçoit le coup de pied, ou enfin parce que nous supposons qu'à la galanterie se mêle ici un peu de jalousie, voire de dépit ?



qui lui envoie un coup de pied vengeur...



déséquilibrant le malheureux photographe.



Les soupçons de Schmutz se portent sur un innocent.



Séquence 41



Séquence 48

Les différents véhicules

Dans un film de vacances, il n'est pas étonnant que l'on se déplace beaucoup ; ce qui, ici, est plus original, concerne la « personnalité » des différents moyens de locomotion, train, voitures de luxe, guimbarde de Hulot, cheval... Qu'ils soient mécaniques ou animaux, ces moyens de locomotion ont en commun de bénéficier d'une grande autonomie par rapport à qui les utilise, surtout s'il s'agit de Hulot.

Le train semble n'en faire qu'à sa tête malgré les indications du haut-parleur ; le cheval refuse carrément son cavalier et, devant une telle aversion, les enfants, comme Tati d'ailleurs,

se souviendront certainement de l'âne qui, dans *Le Cirque*, fonce sur Charlot dès qu'il l'aperçoit.

Quant à la voiture de Hulot, on aura rarement vu au cinéma un objet doué d'une telle personnalité sonore ! En plus, l'Amilcar a une ligne déjà désuète en 1952 ; il est d'ailleurs intéressant de se demander à partir de quand on la reconnaît à ses pétares alors qu'elle n'est pas encore, ou déjà plus, dans le champ de l'image. À ces caractéristiques très concrètes se rajoute le « caractère » de cette voiture : pour liée qu'elle soit à son propriétaire, comme les autres véhicules à venir dans des films comme *Trafic* par exemple, cette voiture n'en a pas moins ses caprices. Certes, au début, elle semble ne faire qu'un avec Hulot dont on voit le bras dépasser et flatter un chien comme si l'humain n'était qu'une excroissance de la machine. Et pourtant, malgré cette connivence, la voiture de Hulot lui échappe par deux fois, profitant des déclivités de terrain pour s'enfuir vers un cimetière ou un grand domaine. Ces deux gags sont totalement réalistes. En revanche, celui du cric est plus poétique, parce que plus difficile à expliquer sur la base du seul vraisemblable. En ce sens, il ressemblerait à celui du vélo du facteur de *Jour de fête* qui, roulant tout seul sur une pente, s'arrête pile là où il sait que son maître souhaiterait faire une pause.

En fait, la voiture de Hulot joue un rôle important dans le traitement narratif de ce film : bien sûr, elle est liée à l'arrivée et au départ des vacances ; en outre, par ses avaries ou ses fantaisies, elle retarde la rencontre décisive entre Martine et Hulot et en cela, elle trouve un écho dans les ruades du cheval ; elle permet aussi d'à la fois donner des preuves de la générosité de

Les amis de Hulot



Hulot qui propose spontanément ses services, et de sa maladresse quand il est incapable de les rendre. Et surtout, elle est sympathique, cette voiture ! On évoquait ici sa personnalité toute de refus, c'est une première étape dans le cinéma de Tati ; plus tard, les voitures seront davantage liées à leur conducteur puisque dans un anthropomorphisme très drôle, elles leur ressembleront. À moins que, dans une certaine inquiétude sur le monde moderne, Tati ne fasse le conducteur à l'image de la machine... Pour l'heure, la voiture fait partie de ces objets qui donnent du fil à retordre aux hommes, à Hulot en particulier, parce que la matière résiste. Dans l'économie de la fiction des *Vacances*, c'est précisément cette résistance qui permet de marquer une grande confiance dans les capacités de l'être humain¹.

Voir des films, comparer...

Voir des films en groupe permet la constitution d'un patrimoine commun qui favorise la comparaison, donc à la fois la cinéphilie et l'apprentissage de l'argumentation : en quoi se ressemblent ou diffèrent la carte postale finale des *Vacances* et le livre qui s'anime au début de *Peau d'âne* de Demy ? Charlot et Hulot ? silhouette et milieu social, maîtrise et maladresse, adaptation aux difficultés, méchanceté et générosité ? On pourrait aussi montrer les maisons du film suivant dans l'œuvre de Tati : pourquoi Hulot vit-il toujours sous les toits ? C.D.

1. Pour un plus ample examen de cette opposition, se reporter au Point de vue.

Petite bibliographie

Sur le comique burlesque

— Petr Kral, *le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème et la Parade des somnambules*, Éditions Stock Cinéma, 1984.

Sur Tati :

— Barthélémy Amengual in *Dictionnaire du cinéma*, sous la direction de Jean-Loup Passek, Éditions Larousse, 1995, tome 2, p. 2108-2109.

— André Bazin, « Monsieur Hulot et le temps ». Article paru en 1953 dans *Esprit*, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 41 à 48, Éditions du Cerf, collection « 7^e art », 1987.

— Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Éditions Flammarion, 1995.

— Armand J. Cauliez, *Jacques Tati*, Éditions Seghers, collection « Cinéma d'aujourd'hui », 1962.

— Michel Chion, *Jacques Tati*, Éditions Cahiers du cinéma, Collection « Auteurs », 1987.

Sur les Vacances de Monsieur Hulot

— Jacques Kermabon, *Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati*, Éditions Yellow Now, collection « Long Métrage », 1988.

— Jacques Kermabon et Joël Magny, *Les Vacances de Monsieur Hulot*, dossier pédagogique réalisé pour l'opération « Lycéens au cinéma », Centre national de la Cinématographie.

Entretiens avec Tati

— *Cahiers du cinéma*, n° 303, septembre 1979.

Hulot fait entrer le vent...



Bio-filmo

Courts métrages (scénariste et interprète)

- 1932 : Oscar, champion de tennis, Jack Forrester.
- 1934 : On demande une brute. 1935 : Gai dimanche.
- 1936 : Soigne ton gauche, René Clément.

Réalisateur, scénariste, interprète

- 1947 : L'École des facteurs (court-métrage).
- 1949 : Jour de fête.
- 1953 : Les Vacances de Monsieur Hulot.
- 1958 : Mon oncle.
- 1967 : Playtime.
- 1971 : Trafic.
- 1974 : Parade.

Jacques Tatischeff, avec Max Linder, un des plus grands comiques français, est né en 1907 à Le Pecq, de parents d'origine russe et hollandaise ; il a été élevé dans un monde d'artisans (l'encadrement de tableaux qu'il pratiquera lui-même).

Il prépare l'École des Arts et Métiers, et se passionne pour le sport (rugby, boxe, équitation, et tennis). Au music-hall, il mime différents numéros sportifs. En dépit de l'opposition paternelle, il opte pour la carrière de comédien, et, en 1935, se voit féliciter de son spectacle *Impressions sportives* par Colette : dans son *Journal*, elle écrit que le sport lui a inspiré « quelque chose qui participe de la danse, du sport, de la satire et du tableau vivant ».

Dès 1932, il collabore à divers courts métrages comme scénariste et interprète, en particulier avec le clown Rhum. En 1936, il joue dans *Soigne ton gauche*, réalisé par René Clément.

En 1943, pour échapper au STO, il s'installe en zone libre. En 1946, il écrit le scénario de *L'École des facteurs*. René Clément qui devait le réaliser se trouve pris par le tournage de *La Bataille du rail* et laisse Tati en assurer la mise en scène. Le film est très bien accueilli et reçoit le prix Max Linder en 1949.

À partir de là, Tati sera réalisateur, scénariste (ou coscénariste), le cas échéant dialoguiste, et interprète de tous ses films. En 1947, son premier long métrage *Jour de fête* reprend les ressorts de *L'École des facteurs*. C'est un succès aussi bien européen qu'américain. Tati résiste alors aux propositions de Hollywood – il était pourtant rare que l'industrie cinématographique américaine s'intéresse au cinéma français.

Les Vacances de Monsieur Hulot (1953), *Mon oncle* (1958) sont aussi de grands succès publics également reconnus par la

« profession » : ainsi, *Les Vacances* obtient-il le Prix Louis Del-luc, celui de la Critique internationale à Cannes. Il est aussi primé à Bruxelles, Berlin, en Algérie, en Suède, à Cuba, et nommé aux Oscars. L'ironie tragique est que ces succès vont être suivis d'un grave échec financier (et d'estime) pour un film sur lequel le budget sera le plus important. En effet, *Playtime* (1967) mettra en faillite la société de production de Tati, Specta Films.

Tati se retire... En 1971, avec l'aide d'une coproduction franco-hollandaise, il revient à la réalisation avec *Trafic*. La télé suédoise lui commande *Parade*, en vidéo. Il y renoue avec le mime, en interprétant quelques-unes de ses *Impressions sportives*. En 1977, Tati reçoit un César pour l'ensemble de son œuvre : lors de cette cérémonie, il lance un appel au soutien de la production de courts métrages. Il meurt en 1984 sans avoir achevé *Confusion* ; il y prévoyait la mort de son personnage...

Celui qui aura renouvelé le cinéma comique français n'a fait que six longs métrages et aura mené, comme son héros, Hulot, une vie d'une modestie remarquable. **C.D.**

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions AGC Panoramic films, la Cinémathèque universitaire, Laure Gaudenzi, Michel Marie.

© *Les enfants de cinéma*

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.