

Trafic

Jacques Tati



LYCÉENS AU CINÉMA

SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	3
Mode d'emploi	3
LE RÉALISATEUR - Le Grand Tatillon	4
FILMOGRAPHIE	4
GENÈSE - En cinquième vitesse	5
Documents	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
<i>Guide</i>	7
ANALYSE DU RÉCIT - Détour	7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION - Un film de retard	8
<i>Piste pédagogique 1</i>	9
ACTEUR/PERSONNAGE - Le faux départ de M. Hulot	10
<i>Piste pédagogique 2</i>	11
MISE EN SCÈNE - Le comique périphérique	12
<i>Définition(s)</i>	12
<i>Piste pédagogique 3</i>	13
ANALYSE DE SÉQUENCE - Après la collision	14
<i>Atelier 1</i>	15
ANALYSE DE PLANS - Les chercheurs d'essence	16
<i>Atelier 2</i>	16
FILMER... L'organisation du travail	17
<i>Atelier 3</i>	17
POINT TECHNIQUE - Trouver le son	18
<i>Atelier 4</i>	18
L'AFFICHE <i>Atelier 5</i>	19
<i>Ouvertures pédagogiques</i>	19
CRITIQUE - Hulot, velléité ambulante	20
AU PRÉSENT - Un style international	21
EN MARGE - Confort moderne	22
RÉFÉRENCES	23
VIDÉOGRAPHIE	23



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau est critique de cinéma. Il collabore régulièrement aux revues *Cahiers du cinéma*, *Trafic*, *Vacarme* et *Simulacres*.

Rédacteur du dossier : Pierre Alferi est l'auteur d'une dizaine de livres de poésie et de prose. Il a écrit sur le cinéma pour la revue *Vacarme*, et récemment publié un DVD de *Cinépôèmes et films parlants*.

Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger, professeur agrégé de Lettres modernes, est formateur dans le cadre de *Lycéens au cinéma en région Centre*, responsable d'une option Cinéma et Audiovisuel et d'un atelier artistique.

Directeur de publication : David Kessler - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél. 01 44 34 36 95, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau - Auteur du dossier : Pierre Alferi - Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Documentalistes : Fanny Marc, Romain Derenne, Marie Perrin, David Simon - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2003 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org L'APCVL remercie Les Films de Mon oncle (Jérôme Deschamps, Macha Makeieff, Louise Labib), Pyramide, Océan Films, Roy Export Company Establishment, Cinémagie, la Bibliothèque du Film (BFI). Pierre Alferi remercie Antoine Thirion, Louise Grislain, Paul Sztulman.

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un critique de cinéma ou un universitaire. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent est particulièrement porté sur la définition des rubriques, avec la volonté de dégager des perspectives et des cadres différents d'analyse : récit, acteur/personnage, séquence, mais aussi plans, archétypes de mise en scène (filmer...), point technique, etc. Autant de vitesses et d'angles d'approche du film étudié. Pour autant, cette variété n'a pas prétention à en offrir une lecture exhaustive mais tout au contraire à proposer une série d'entrées à la fois précises et ouvertes afin que ce livret soit pour le professeur un outil à usage immédiat et multiple.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite et souligne encore cette dimension pratique. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué de "Pistes pédagogiques" directement déduites du texte principal. Le second est constitué d'"Ateliers", dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation active des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ☞ achève de renforcer le lien entre le livret et la *Fiche Élève*, dans le même souci de clarté et d'efficacité.

SYNOPSIS

Trafic

Designer dans un garage parisien, Hulot conçoit pour la modeste firme Altra un camping-car astucieux doté d'innombrables gadgets. Il accompagne le prototype, escorté par la jeune responsable des relations publiques, de Paris au Salon de l'automobile d'Amsterdam. Crevaison, panne d'essence, carambolage, démêlés avec les douaniers freinent sans cesse leur allure. Ils sillonnent les routes de campagne flamandes et hollandaises à la recherche de mécaniciens. Le convoi ne parvient à Amsterdam qu'après la clôture du Salon. Malgré l'immense succès qu'obtient le prototype auprès des badauds sur le parking, Hulot est renvoyé. Au bras de Maria, il s'éloigne du hall d'exposition, à pied.



FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Trafic

France - 1971

Réalisation : Jacques Tati - **Scénario** : Jacques Tati, avec la collaboration artistique de Jacques Lagrange et la participation de Bert Haanstra - **Image** : Eward Van den Enden, Marcel Weiss - **Son** : Ed Pelster, Alain Curvelier - **Mixage** : Jean Neny - **Synchronisation** : Claude Plouganou - **Décors** : Adrien De Rooy - **Montage** : Maurice Laumain, Sophie Tatischeff - **Musique** : Charles Dumont - **Interprétation** : Jacques Tati (M. Hulot), Maria Kimberley (Maria Kimberley, la *public relations* d'Altra), Tony Knepper (Tony Barenson, le garagiste), Marcel Fraval (Marcel, le conducteur du camion), Honoré Bostel (Morel, le directeur d'Altra), François Maisongrosse (le vendeur d'Altra), Franoc Ressel, Mario Zanuelli - **Production** : Films Corona, Films Gibé, Oceania Cinematografica - **Producteurs** : Georges Laurent, Wim Lindner - **Directeur de production** : Marcel Mossotti - **Producteur délégué** : Robert Dorfman - **Distribution d'origine** : Les Films Corona - **Durée** : 95 minutes - **Couleurs** - **Format** : 35 mm, 1/1,66 - **Sortie française** : 1971 - **Distribution 2003** : Les Films de Mon Oncle.

Le Grand Tatillon



FILMOGRAPHIE

COURTS MÉTRAGES

- 1932 *Oscar champion de tennis* (scénariste et interprète ; réalisation : Charles Barrois ; inachevé)
- 1934 *On demande une brute* (scénariste et interprète ; réalisation : Charles Barrois)
- 1935 *Gai dimanche* (scénariste et interprète ; réalisation : Jacques Berr)
- 1936 *Soigne ton gauche* (scénariste et interprète ; réalisation : René Clément)
- 1938 *Retour à la terre* (inachevé)
- 1945 *Sylvie et le fantôme* (interprète ; réalisation : Claude Autant-Lara)
- 1946 *Le Diable au corps* (figurant ; réalisation : Claude Autant-Lara)
- 1946 *L'École des facteurs* (réalisateur, scénariste et interprète)
- 1967 *Cours du soir* (scénariste et interprète ; réalisation : Nicolas Ribowski)
- 1978 *Forza Bastia* (co-réalisation : Sophie Tatischeff)

LONGS MÉTRAGES

- (réalisateur et interprète)
- 1947 *Jour de fête*
- 1953 *Les Vacances de monsieur Hulot*
- 1958 *Mon oncle*
- 1967 *Playtime*
- 1971 *Trafic*
- 1973 *Parade*

Né en 1907, Jacques Tatischeff était destiné au métier d'encadreur qu'exerçaient son père, d'origine russe, et son grand-père maternel. Rugbyman au Racing Club de France, il s'essaya au canular et au mime. Dans les années trente, il rôde un numéro de music-hall, *Impressions sportives*, tourne des courts métrages et joue des petits rôles. C'est après la guerre qu'il parvient à produire son premier long métrage. Cinq autres suivront en trente ans. La fin de sa vie est assombrie par la faillite de sa maison de production. Il meurt en 1982.

Du farceur de vestiaire au démiurge de *Playtime*, de la résonance motrice du mime à la mise en scène obsessionnelle et distante, c'est la figure du cinéaste comédien que Tati a réinventée. Quoiqu'ils témoignent d'une ambition comparable à celle de Chaplin ou de Keaton, ses films dérogent aux lois du genre comique et même à celles du cinéma narratif en général. L'engouement et les malentendus qu'ils ont suscités sont liés à deux ou trois choix esthétiques affirmés dès *Jour de fête* et dont Tati ne fit par la suite qu'approfondir les conséquences. Le plus évident concerne le récit, qui ne passe plus par la volonté d'un narrateur ou d'un protagoniste. Dans ces histoires sans intrigue, à peu près irracontables, il se trouve que... il arrive que... Contre l'humour de ceux qu'il appelait les « *petits malins* », Tati confie à un personnage en silhouette, Hulot — que préfigure François, le facteur de *Jour de fête* — le soin d'assurer la continuité entre des saynètes où il « *n'invente rien* ». Il renonce à la progression dramatique au profit d'un art du détail, de l'esquisse et du laisser-être. En cela, il est un contemporain de John Cage, qui travaillait à libérer la musique du drame et à laisser se déployer de façon non causale chaque élément de la matière sonore.

Le deuxième trait distinctif de ses films est le traitement de la figure humaine, qu'il se refuse à extraire de son milieu. Le visage, psyché visible, s'est éloigné, fuit, se détourne. Gros plan et champ-contrechamp sont bannis ; les corps sont disposés en aplats échelonnés, souvent de dos ou de trois-quarts, dans des plans généraux.

Enfin, le cadre admet plusieurs centres ; l'attention peut s'y focaliser diversement. Frontal et fixe, il permet de construire des images d'une complexité rare. Cette minutie, cette « *netteté qui détruit la netteté* » — selon la formule d'André Bazin — produit aussi dans la bande-son un effet saisissant, où les dialogues s'intègrent aux bruits. Sous l'œil impassible d'une caméra dépsychologisée naît un comique allusif, inchoatif, souvent presque subliminal.

Si l'on excepte *Parade*, ultime hommage au cirque tourné en vidéo, la poignée de longs métrages réalisée par Tati entre 1947 et 1971 fait revivre à sa manière les Trente Glorieuses de la croissance économique. Chacun décrit la mise en œuvre d'un mythe moderne. *Jour de fête* concerne moins la France rurale en elle-même que la transmission de l'information jusqu'à elle par la poste, le cinéma ou la télévision. *Les Vacances de monsieur Hulot* croque les loisirs dans leur grégairisme laborieux. *Mon oncle* démonte pierre à pierre le rêve de la maison individuelle et du confort ménager. *Playtime* prend au mot l'utopie de l'architecture fonctionnaliste. Enfin, le périple sans cesse retardé de *Trafic* répond à l'impératif d'accélération sociale dont la voiture est le messenger. Tati n'entend pas pour autant montrer le revers de la modernisation ou dénoncer les effets aliénants de la croissance. Son œuvre tire sa force d'une inflexible neutralité morale. Ce qui devient drôle sous ses yeux, c'est le fait — comme l'écrivait Serge Daney — que « *ça marche* », l'efficacité même du fonctionnement social. Il apparaît alors dans sa vérité, comme une espèce du chaos, de même que la vérité du loisir organisé est le travail et la vérité de la communication universelle le bruit. À la transparence du verre, sur lequel se projette et ne cesse de buter une société faussement fluide, Tati oppose la distance, la précision d'un regard ingénu qui libèrent l'air de rien.

Jacques Tati, sur le tournage des *Vacances de monsieur Hulot*.

En cinquième vitesse



Prémices. Après le succès de *Mon oncle*, Jacques Tati entame pleinement confiant le projet *Playtime*, qui se tournera dans un décor en verre et en métal entièrement bâti à cet effet. Cette cité construite de juillet 1964 à janvier 1965, où cent cinquante techniciens et comédiens travaillent pendant les trois années de tournage, prend temporairement le nom de Tativille.

En mai 1960, le cinéaste introduit son projet : « *Les gens ne savent plus rire parce que, dans leurs cages roulantes, ils n'ont plus aucun contact ni avec la nature, ni avec leurs semblables. Leur seule chance est la panne. Si nous quittons l'autoroute et entrons dans un building ultra-moderne et rigoureusement fonctionnel pour tous les besoins, sauf pour le rire, le problème est le même. Mais ici comme avec l'automobile, je crois que le salut est proche. Le progrès porte en lui la fatalité des petits pépins qui nous rendront la gentillesse et la bonne humeur* »¹. Plus que *Playtime*, Tati annonce clairement l'intrigue de *Trafic* : des pannes contraignent Hulot à quitter l'autoroute, à s'enfoncer dans la campagne environnante et à nouer des amitiés, malgré la langue et l'urgence de sa mission, avec les autochtones. Entre temps, l'accueil fait à *Playtime* est mitigé et le bilan financier désastreux. Les pertes s'élèvent à plus d'un milliard de francs. Specta-Films, la société de production de Tati, est mise en faillite. Ses précédents films sont saisis. Tativille est détruite. Après *Trafic*, il ne réalisera qu'un seul film, *Parade*, tourné en 1974 en vidéo, et quelques spots publicitaires pour rembourser ses dettes.

Compromis. En 1971, année où il tourne *Trafic*, Tati déclare être « *un peu prisonnier du personnage de Hulot* ». À 63 ans, il trouve une coproduction franco-hollandaise pour son cinquième film, recentré sur Hulot à la demande des producteurs français ou des distributeurs américains qui auraient souhaité sortir le film sous le titre *Yes, Mister Hulot !*.

Tati prépare le film avec le peintre et décorateur Jacques Lagrange, avec qui il collabore depuis *Jour de fête*. Pour l'élaboration des scénarios et des gags, Lagrange s'appuie sur des discussions avec Tati. Inventions, anecdotes,

détails sociologiques et comportementaux, souvenirs de jeunesse compilés dans un carnet alimentent la trame du scénario d'éléments comiques. Pour *Trafic*, Lagrange puise dans *La Grande Palissade*, son unique scénario personnel, qu'il n'a jamais pu porter à l'écran.

À l'origine de *Trafic* vient aussi la rencontre avec le cinéaste hollandais Bert Haanstra, dont le film *Zoo* (1962), documentaire comique sur les relations de mimétisme entre les animaux en cage et les visiteurs, a beaucoup intéressé Tati. Ils décident de travailler ensemble. Après le tournage de *Playtime* qui l'a laissé exsangue, Tati n'est pas prêt à produire seul un long métrage. La coproduction franco-hollandaise réserve la place de réalisateur à Haanstra et à Tati celle de co-scénariste et d'acteur principal. Le réalisateur hollandais tourne quelques scènes, dont les plans documentaires qui montrent le comportement des conducteurs au volant. Tati multiplie ses apparitions, non seulement dans le rôle de Hulot mais aussi dans celui d'un agent de police qui règle la circulation. Mais il ne s'en tient pas là : à de nombreuses reprises, il soumet au réalisateur ses conseils. Le compromis paraît absurde. Haanstra laisse la mise en scène à Tati, qui tourne la majorité des scènes et dirige le montage (avec sa fille Sophie Tatischeff) et le mixage du film. Après la décennie consacrée à *Playtime*, Tati boucle *Trafic* en un an.

En France, l'accueil fait à *Trafic* est bienveillant mais sans chaleur. Le retour de Hulot dans un rôle central est salué mais on déplore un comique lent et un film inégal. L'Association des critiques de cinéma de New York, au contraire, après avoir célébré *Playtime* à sa juste valeur, sélectionne *Trafic* parmi les dix meilleurs films de l'année. Le film reçoit plusieurs prix, à Londres, en Italie et en Finlande.

1. Entretien avec Paul Carrière, *Le Figaro*, 26 mai 1960, cité par Marc Dondey dans *Tati*, Paris, Éditions Ramsay, 1993, p. 188.



De haut en bas : l'équipe lors du tournage au Salon de l'automobile d'Amsterdam ; Bert Haanstra (au centre) s'entretient avec Jacques Tati ; Maria Kimberley et Jacques Tati. Photos : © Les Films de Mon Oncle.

Découpage séquentiel



Générique. Dans l'atelier d'emboutissage d'une usine automobile, des rectangles de tôle sont moulés à la chaîne. Une aile froissée est mise de côté. Assemblées, soudées, les voitures sont pointées et numérotées à la sortie du hangar puis rangées sur le parking.

2) 2mn37s. Dans un hall d'exposition, des arpenteurs délimitent les stands du Salon international de l'automobile qui se prépare à Amsterdam. Un garage parisien, de taille modeste et aux méthodes encore artisanales, boucle dans la nuit la construction d'un prototype de camping-car. Hulot en est le concepteur graphique, distrait dans le tracé des plans par Maria, une jeune américaine maniérée responsable des relations publiques.

3) 8mn56s. Le convoi est chargé le lendemain matin. Il prend l'autoroute pour Amsterdam, escorté par le cabriolet de Maria et la berline du directeur. Sur le bas-côté, Hulot répare la roue crevée du camion, conduit par Marcel. Par téléphone, la *public relations* prévient Amsterdam du contretemps. Le camion repart mais tombe très vite en panne d'essence. Bidon à la main, Hulot part à la recherche d'une pompe vers un village voisin, suivant un homme dans la même situation, rejoint ensuite le camion en faisant du stop.

4) 18mn54s. Le camion fait le plein. Dans la station-service, les pompistes offrent le buste en plâtre d'un grand homme, qui encombre les conducteurs. Après la douane, le véhicule est pris dans les embouteillages aux abords d'une grande ville. Nouvel arrêt dans un garage en périphérie belge : l'embrayage est défaillant. Hulot demande

à se servir du téléphone du mécanicien, absorbé par la retransmission télévisée du lancement d'une fusée. La berline du directeur et le cabriolet de la *public relations* arrivent au Salon où l'on décore les stands. La jeune femme se change puis appelle Hulot au garage.

5) 29mn09s. Quand le Salon et les voitures ouvrent leurs portes, la *public relations* repart à la frontière. Du côté de Hulot, les garagistes travaillent mollement. Le camion réparé rejoint le cabriolet au niveau d'un embranchement. Lancés, ils franchissent la douane sans marquer d'arrêt. Deux motards prennent le camion en chasse et l'immobilisent sur le bas-côté.

Au Salon, les vendeurs montrent dents blanches. Les sièges sont tâtés, les portes claquées, les prospectus s'amassent. Dans l'ambiance champêtre du stand Altra, le directeur reçoit un appel de la police, qui l'informe de la confiscation du véhicule.

6) 37mn25s. Au commissariat, des agents inspectent avec curiosité le prototype. Marcel, le conducteur du camion, se prête à une démonstration complète des atouts du système D français : tente et douche intégrées, distributeurs à savon, grill pare-chocs, rasoir-klaxon, matelas deux places rétractable où prennent place Maria et un agent. Les tentatives de Hulot pour persuader le commissaire de libérer le convoi sont infructueuses. Maria, Hulot et Marcel quittent le commissariat dans le cabriolet.

7) 50mn09s. Le lendemain, l'affluence au Salon est maximale, hormis sur le stand d'Altra. Le directeur est convoqué au commissariat. Le véhicule

est enfin libéré. Au niveau d'un carrefour, Maria, dans son bolide lancé à toute allure, provoque un carambolage. Plusieurs voitures s'emboutissent. Par des exercices, les conducteurs détendent leurs muscles raidis puis recherchent les morceaux éparpillés de leur véhicule. La carrosserie du camping-car a elle aussi subi un choc.

8) 58mn17s. Hulot emmène un conducteur à la jambe cassée alors qu'il faut trouver un garagiste pour réparer les dégâts sur le camping-car. Pour son estropié, Hulot vient trouver un médecin à domicile. La sonnette étant cassée, il escalade l'édifice bourgeois et décroche le lierre de la façade. Au bord d'un canal, un garagiste accepte de travailler. Marcel est logé dans une barque et Maria sur un bateau amarré. Elle revient néanmoins chercher Hulot. Le fils du médecin, rencontré sur les routes du village, amène la jeune américaine chez son père mais il lui fait des avances. Hulot, pendu à un arbre, tentant de remonter le rideau de lierre, assiste à la scène et au brusque départ de la jeune femme.

9) 1h06mn59s. Hulot ne rejoint le garage qu'au matin. Le garagiste le charge d'acheter au village un pot de peinture. À Amsterdam, le stand privé de son camping-car est occupé par d'autres firmes.

Maria apporte un pique-nique. Des fêtards éméchés profitent du moment pour remplacer son chien, resté dans la voiture, par un gilet en mouton qu'ils coinent sous la roue. Les efforts mutiques et maladroits de Hulot pour lui révéler la blague accentuent le déchirement de la jeune femme. Hulot rejoint Marcel et le garagiste devant la télévision. Toute la nuit, elle diffuse les premiers pas de l'homme sur la lune.

10) 1h18mn30s. Au matin seulement, les hommes éteignent le moniteur. Marcel et le garagiste miment des mouvements en apesanteur. Lors du règlement, le stylo qui remplit le chèque fuit et macule les lunettes de Maria, qui voit des taches partout. Le camion rejoint à grande allure le flot toujours croissant de la circulation. Sur le parking du Salon, deux voitures s'emboutissent : Hulot tempère les deux conducteurs et parvient à frayer un chemin pour son camion dans l'embouteillage.

11) 1h25mn28s. Lorsque la *public relations* entre dans le hall d'exposition, la foire est close. Hulot est remercié. Mais sur le parking, la foule passe commande : « *Triomphe* », « *Big success pour le camping-car* », s'exclame Marcel.

Dehors, il se met à pleuvoir. Hulot s'abrite sous le parapluie de Maria. Il tente d'entrer dans une bouche de métro, mais il est ramené à la surface par un flot de voyageurs. Hulot repart à pied, aux côtés de la jeune femme. Les badauds, sous leur parapluie, circulent entre les voitures du parking encombré.

1h32mn25s. Fin.

Le minutage ci-dessus est celui d'une cassette vidéo de Trafic ; la vitesse de défilement d'une cassette étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est légèrement inférieure à la durée "réelle" du film (1 heure 35 minutes).

Guide

Le découpage séquentiel est l'un des outils précieux dont dispose l'analyse du film. La description précise et minutée de toutes les séquences — définies comme unités narratives — permet un regard synthétique sur une structure perçue d'abord intuitivement. C'est bien sûr la notion de trajet qui émerge : il s'agit pour le personnage principal de se déplacer d'un point à un autre en même temps que le véhicule qu'il a conçu. Le film peut alors être vu, au sens littéral de l'expression, comme un *road movie* tant routes, rues et carrefours y sont omniprésents. Il faut pourtant relever toutes les séquences qui marquent l'opposition à la linéarité et à la régularité du déplacement. *Trafic* dit le zigzag, la bifurcation, le ralentissement, la halte et même parfois le demi-tour. Le repérage des nombreuses scènes d'accidents met ainsi en valeur le retardement plus que le blocage. Que Hulot parvienne à destination n'a rien d'étonnant : en plein cœur des embouteillages, la circulation continue. ☞

ANALYSE DU RÉCIT

Détour



L'affiche annonce dans sa structure graphique les grandes lignes du récit. Le titre prend l'aspect d'un logotype. Disposées de part et d'autre d'un droit fil, les lettres sinueuses multiplient les embranchements. Dans le film, à partir d'une autoroute toute neuve, des bretelles de sortie multiplient les détours comme autant de péripéties qui perturbent la droite ligne d'une modernité idéale.

Itinéraire. Deux scènes inaugurales livrent d'emblée, par une synthèse graphique, l'ossature du récit. Dans son bureau du garage Altra, Hulot trace les dernières lignes perpendiculaires qui encadrent le dessin de son camping-car. Le directeur entre brutalement ; le trait tendu de Hulot, surpris, se déporte et se perd. La ligne du récit est déviée par un gag, accident qui lui fait oublier sa destination. Le gag, dans cette saynète, ébranle la stricte grille orthonormée du dessin industriel et perturbe un trajet qu'on voulait rectiligne.

Aux premières secondes du film, une feuille de tôle sort froissée de la presse d'emboutissage d'une usine mécanisée, canard boiteux aussitôt éjecté de la chaîne de production. Un même rapport unit, au cours du film, l'autoroute et la campagne. Le terroir est le lieu où se déversent les accidents de la modernité : corps disloqués, véhicules, conducteurs. La circulation s'interrompt brutalement à la suite d'un choc et s'écoule vers une *voie de garage*. Ainsi apparaissent plusieurs décharges, dans les entrelacs des canaux et des routes de campagne où Hulot vient chercher des mécaniciens.

Le temps du récit est lui-même affecté par cette duplicité de l'espace. Il semble, certes, épouser l'itinéraire dont les premiers plans nous ont montré le point de départ et le point d'arrivée : l'usine Altra, en région parisienne, accouchant de son prototype et du stand qui doit lui servir d'écrin ; le hall vide du Salon de l'automobile d'Amsterdam, où se dessinent des compartiments encore virtuels. Quand surviennent les accidents, c'est toujours le progrès du camping-car qu'on suit jusque dans ses conséquences fortuites : quatre détours et autant de ralentissements. Un épisode presque autonome qu'un court métrage s'ouvre alors et se referme : celui des chercheurs d'essence, celui de la réparation nonchalante, celui de la fouille au commissariat, enfin celui de la halte consécutive au carambolage et de l'ultime réparation au bord du canal. Mais c'est, au-delà de ces parenthèses essentielles,

le circuit même de la narration qui se trouve alors compliqué. Ce qui se passe à Amsterdam est monté en parallèle avec les mésaventures de Hulot et de ses collègues : les allers et venues de la *public relations* joignent à chaque fois deux espaces et surtout deux temps parallèles. La chronologie a beau être respectée, la répétition comique des contretemps et le chassé-croisé entre les images du Salon et celles du convoi, entre la destination et les voyageurs, trouble la perception du temps et semblent le scinder en deux dimensions co-présentes et incompatibles.

Accidents. Les gags sont des accidents, des chocs où les protagonistes se perdent et où le récit dévie de la voie fléchée qui mène au Salon, au bout de l'autoroute Paris-Amsterdam. Ainsi, le dernier détour par un hameau hollandais est introduit par un carambolage où les pièces des véhicules touchés sont éparpillées à plusieurs mètres alentour. Les conducteurs choqués claudiquent, un prêtre hagard se livre à une liturgie impromptue devant l'autel Coccinelle, une voiture termine sa course en poursuivant sa roue. À la campagne, les conducteurs se remettent, ils réapprennent à marcher ainsi que le suggère la longue diffusion à la télévision du premier pas de l'homme sur la lune. Le lendemain, il est à nouveau possible d'accélérer l'allure. Des pas en apesanteur de Marcel on passe à la vitesse effrénée du convoi qui tente de rattraper son retard. La campagne n'est jamais un lieu de repli ; elle est tout au contraire ouverte à des retransmissions multiples, reliée à la modernité qui vient, un instant, y chercher un abri temporaire et en ressort rassérénée. Le récit lui-même, dans son découpage, s'ouvre à ces interactions.

Ainsi s'éclairent, par le biais d'un tronçon autoroutier, les relations d'interdépendance entre ville et campagne : de l'une à l'autre, les bruits circulent mais les vitesses se modulent. L'entropie urbaine, prétexte à une compression d'inserts quasi sociologiques (des conducteurs bâillent ou se curent le nez), ne cesse de se déverser dans un territoire lunaire où la vie est exagérément ralentie. Plutôt que d'envisager le récit comme les multiples ramifications d'une nature qui ne s'accorde pas à la ligne droite moderne, Tati conjugue deux élans *a priori* contradictoires. Au revers du schéma, un monde presque englouti rejoue en mineur la circulation. Elle lui met la tête à l'envers. Elle suspend le trafic. ☞

TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

Un film en retard



Comédie du ralenti, *Trafic* interrompt la vitesse moderne pour installer d'autres cadences, d'autres rythmes : retard, playtime, temps lunaire, lutte enfin de la fluidité et du blocage.

Que raconte *Trafic* ? Le trajet d'un prototype génial et dérisoire, moderne et biscornu, escorté par son inventeur de l'usine où il fut conçu au lieu d'exposition où devrait commencer sa commercialisation. Trajet mis en abyme d'un véhicule, transport paradoxal, urgent et professionnel, d'une invention destinée au loisir et au délasserment, il épouse précisément la trajectoire d'un film porté à bout de bras par son auteur et acteur principal jusqu'à sa sortie. Hanté par la faillite de sa maison de production et la confiscation de ses œuvres, Tati a transigé. Il tourne sur un budget modeste un scénario linéaire dans l'imper de Hulot qu'il souhaitait raccrocher. Mais il raconte une histoire de retard et de dépassement, le progrès d'une création obstinément digressive. Le film-prototype de Tati-Hulot n'arrivera pas à temps, tant pis pour les « 300 000 francs » que le patron d'Altra tremble de perdre, une bagatelle comparée au milliard englouti par *Playtime*.



DEUX TEMPS, TROIS MOUVEMENTS

Dès le départ, à l'allumage du camion, il y a retard, puis c'est la crevaillon, l'avarie, la fouille, l'accident. Lieu commun de la comédie, la panne a chez Tati une valeur toute particulière. Passée la surprise de l'échec, elle introduit dans la marche forcée du récit le temps dilaté de la danse et du mime. La comédie a beaucoup misé sur l'accélération, l'hystérisation et le choc. Dès la première scène de *Trafic*, on voit qu'il s'agira plutôt d'une comédie du ralenti. Vaguement hippies fumeurs de joints, les ouvriers se déplacent avec componction. L'un fait tourner entre ses paumes un pinceau qu'il noie dans le pot, bâillant aux corneilles ; un autre attend, rouleau en l'air, que l'on tire son échafaudage ; le contremaître arrête un bras ballant qui mesure comme un pendule l'avancement du travail. En ombres chinoises, ils forment un corps de ballet en arrêt.

Deux temps, trois mouvements : chaque nouveau retard est la rencontre, en trois étapes, de deux temporalités incommensurables. Entrant dans le flux du trafic, le convoi de Hulot épouse le temps de la modernité industrielle et du rendement, fondés sur l'accélération. La panne les fait passer dans un temps tout autre, inertiel, statique ou lentement cyclique, celui du jeu et de la contemplation : un



playtime. Puis l'équipe rejoint l'autoroute et tout repart. Par ses allers et retours d'un temps à l'autre, le bolide jaune de Maria tente en vain de les concilier. Le jeu de contraste constant entre inertie et accélération, comme entre archaïsme et modernité, suggère que ces deux temps sont contemporains, coexistent partout et en chacun. Un tronc d'arbre peut se fixer sur le toit d'une voiture, une fusée décoller dans le téléviseur d'une arrière-boutique endormie, des garagistes nonchalants vaquer à leurs affaires en écoutant à la radio s'agiter les bonimenteurs d'une foire de l'innovation.

RÉVOLUTIONS RÊVEUSES

On aurait tort de croire que ce temps autre ouvert par la panne est un résidu, qu'en lui survit tel quel le passé pittoresque de la France ou de la Hollande. Il n'est pas non plus tout à fait le "temps libre" promis par la croissance économique. La séquence au bord du canal nous en donne une idée subtile. On y voit Hulot, ses collègues et son hôte s'appropriant le prototype. Pas plus que dans *Les Vacances* d'un Hulot en perpétuel décalage horaire cet usage du loisir n'est conforme aux règles sociales. Détournement de la 4L, le camping-car est lui-même détourné puisqu'on y déjeune au garage. Passe une péniche que l'on salue, souriant enfin. Le soir, un caboteur est suivi par la caméra, sans raison apparente. Le lendemain matin, Marcel et le bricoleur entreprennent la réparation en imitant les astronautes qui viennent de marcher sur la lune. Ce plan — peut-être le plus beau du film — et son voisinage avec le pique-nique, le passage du bateau montrent que l'autre temps désirable n'est pas l'objet d'une nostalgie. Très archaïque et très moderne, ce ralenti précis suspend la pesanteur, sociale aussi bien que physique. C'est un temps de révolutions rêveuses, un temps lunaire.

Le rythme du bonheur possible, conjurant l'accélération mortifère du trafic et de la communication, produit pourtant des images surnaturelles empreintes d'une mélancolie dont le sens n'est pas clair : est-ce qu'il se voit trop vite entraîné dans le flux social ? Est-ce qu'il est en soi impossible ? Dans son oisiveté forcée, le patron déprimé mâche un sandwich devant un bosquet postiche au son de gazouillements préenregistrés. Quand Hulot va chercher de l'essence et rencontre son double, ils se lancent dans un pas de deux qui mime la désorientation et le désespoir de rescapés dans un désert champêtre. Surtout, la scène où les accidentés s'étirent longuement, errent et cherchent leurs pièces détachées suggère que ce temps

retrouvé avec les chants d'oiseaux n'est qu'une convalescence, où la vie tient en équilibre entre l'hébétude et la grâce.

LE TRAFIC À BLOC

Éloge du retard, *Trafic* le rattrape en montrant la vitesse, la pression, l'affolement de la vie en société de façon de plus en plus crue. Après chaque panne, le vrombissement synthétique, les croisements, embranchements et flèches évoquent la création continuée de la contrainte sociale. Contrainte du trajet, de l'urgence et du code, contrainte du nombre et de la concurrence. La surenchère et l'accélération ont raison de ceux qui freinent et dévient ; les lignes de fuite sont irrésistiblement ramenées vers l'autoroute. Mais cette victoire paraît de moins en moins drôle. Le sprint final, où les reflets des lignes blanches sur les carrosseries se répondent sur une bande-son faite de cris, forme un *crescendo* qui révèle la nature de la contrainte, sa violence atroce. Violence du trafic proprement dit mais aussi des relations économiques puisque deux altercations se répondent : entre les conducteurs exaspérés, entre le patron d'Altra et l'organisateur du Salon puis Hulot, qu'il congédie.

La fin du film dépasse la simple opposition entre le retard introduit par le temps du jeu et la contrainte sociale de la vitesse. Interdire le retard ne favorise pas autant qu'on voudrait le croire la fluidité, l'accélération de la vie et du commerce. Au contraire, cela bloque. Encombrement, embouteillage : le blocage est la vérité du trafic, car tout le monde, en mouvement comme à l'arrêt, s'y trouve littéralement coincé. Le travelling arrière qui découvre un panorama de voitures sous la pluie est un passage à la limite duquel s'annonce une stase nouvelle, moderne, un bouchon terminal. Dans cet aplat de toile non orienté, ce monochrome sans lignes de fuite, on ne distingue même plus la direction des voies. On avait cru que le mouvement était du côté des transports, du progrès unilatéral, de la rentabilité. On avait cru que nos héros distraits tendaient à l'immobilité. C'est l'inverse. Le seul mouvement et le seul jeu qui vaillent appartiennent aux piétons à parapluie. Coléoptères sortis de terre, privés de trottoir et de route par le trafic lui-même, ils peuvent au moins se glisser dans ses interstices.



PISTE PÉDAGOGIQUE 1

Trafic ou la comédie du ralenti : on peut d'abord observer les éléments qui évoquent une dilatation du temps. La séquence de l'imitation des astronautes est exemplaire des choix de Tati : il n'est pas question de modifier le rythme de défilement des images mais de suggérer qu'au sein du réel une autre temporalité est possible. Plusieurs procédés méritent analyse : déploiement de gags en plusieurs temps (chien, bustes en plâtre) ; effets de répétition fonctionnant en écho (geste dévié, alunissage télévisé), dissémination de détails dans le plan (Salon de l'auto). On peut opposer à l'humour de *Trafic* les procédés habituels des comédies fondées sur l'action. Alors que l'accident des *Blues Brothers* (John Landis, 1980) valorise la précipitation des mouvements, le cadrage de l'impact et le surdécoupage, le carambolage de Tati est marqué par la durée relative des plans. La caméra s'attarde sur les personnages après le choc et se plait, significativement, à filmer leurs étirements.



ACTEUR-PERSONNAGE

Le faux départ de M. Hulot

Éternelle apparition, personnage-silhouette, corps en trop, vecteur de suspension plus que de chaos : vie et œuvre de monsieur Hulot, de *Jour de fête* à *Trafic*.

En inscrivant son acte de naissance sur le registre de l'hôtel dans *Les Vacances de monsieur Hulot*, Tati prévenait la confusion entre personnage, acteur et cinéaste. Soupçonnait-il que le contrat passé avec les spectateurs serait irrévocable ? Un héros récurrent était mis en orbite, agent perturbateur de la trempe de ceux que les Français appelaient Charlot ou Malec (Chaplin, Keaton). Vingt ans plus tard, l'Amérique ne consentait à distribuer son cinquième film que sous le titre de *Monsieur Hulot* dans *Trafic* (voir reproduction de l'affiche en page 19). Or, l'enchantement qu'il promettait — la contagion de sa danse — devait rendre l'existence même de ce double inutile. Il était voué, tel Moïse, à se volatiliser sur le seuil du nouveau monde où il nous conduisait.

Il serait abusif de parler d'évolution concernant une figure aussi abstraite. Son origine est obscure, ses modèles supposés — un copain de régiment nommé Lalouette, un voisin de palier, de simples passants. Comparant ses quatre apparitions successives, qui restent telles même lorsqu'il occupe continuellement l'écran, on en est réduit à noter les petites variations dans la façon dont la fiction l'ancre — l'épingle à peine — dans la réalité. Dans *Les Vacances*, sa seule demeure, outre une chambre d'hôtel, est son Amilcar, un tacot. Dans *Mon oncle*, il se perche dans un nid, une mansarde à Saint-Maur, et se voit gratifié d'un lien de parenté et d'un emploi à durée très limitée. *Playtime* le désentrave résolument, ne lui laissant, en fait de lien social, qu'un vague rendez-vous avec un monsieur Giffard. Sa vie amoureuse brille par son absence et l'on doit surinterpréter un flirt à l'Hôtel de la Plage, une tocade pour une Américaine, un sourire échangé avec une autre. S'il fallait retracer la vie de monsieur Hulot, on dirait qu'il s'est subtilisé progressivement jusqu'à *Playtime*, et que *Trafic* lui redonna un peu de poids avant de le lâcher définitivement en l'air.

C'est qu'il est avant tout une signature graphique — un trait de plume qui, même au sein d'une foule, s'imprime, joignant chapeau, pipe, papillon, parapluie, imper et pantalon courts. En lui faisant embrasser *in extremis* une carrière de *designer*, *Trafic* rappelle son affinité substantielle avec le trait. Simple silhouette, il joue aussi peu des rictus que du verbe. La relation entre l'acteur et le personnage ne s'est pas resserrée en lui pour produire un particulier. Dans sa dernière ligne zigzagante, il demeure une esquisse esquivant toute catégorisation. Sa vie ni sa psychologie ne se sont enrichies. Il offre aux regards un prototype humain aussi déroutant que son camping-car, un phénomène physique.

Le corps de ce mime rugbyman est en trop. Trop grand pour la femme qui pourrait lui plaire, trop grand pour ses vêtements. Il semble avoir poussé la veille et continuer en se hissant. Il fait des pointes, comme tiré vers le haut par un ballon d'hélium. Ce tropisme a pour effet paradoxal de le rendre plus enfantin. Hulotte nocturne, il reste accroché comme un cerf-volant sur le lierre au-dessus d'un couple de tourtereaux. Son nom évoque l'ahurissement, le hurluberlu éberlué. Il s'est voulu non pas dans la lune comme Harry Langdon mais lunaire : présence flottante et changeante au gré des reflets qu'il jette.

Si Hulot paraît impassible, c'est qu'il n'est que film, feuille, émulsion : hypersensible, hypermobile. Moins morale que physique, la sensibilité chez lui dérive de la motilité et s'allie donc à une extrême distraction quand il se trouve sollicité de plusieurs côtés à la fois. Ses scrupules, sa panique — lorsque par exemple il découvre un blessé dans les fourrés, court en tous sens, revient — sont une forme de sensibilité cinétique. Le moindre mouvement alentour l'affecte et il le répercute. Sans cesse, il tourne la tête. Dès sa première apparition, on le voit louvoyer, rasant les murs de peur qu'on l'intercepte. Puis son poignet déraile par deux fois à la simple ouverture d'une porte. Filmé souvent de dos, il vire, bras écartés, de droite à gauche. Girouette velléitaire, il révèle avec une précision et une promptitude

folles les forces en présence : les volontés divergentes de ses collègues, les flux de voitures qui le rasant sur l'autoroute, les ordres signifiés par les flèches peintes.

Hulot agit pourtant. Ses actes volontaires sont rarement suivis d'effet ; il agit plutôt comme un réactif. À chacune des pannes qui ponctuent le film, son agitation mimétique accuse la vanité de l'affairement. Le dysfonctionnement qu'introduit son zèle se généralise par vagues, le chaos gagne dans son sillage puis reflue. S'il dérape, ce n'est pas pour tomber comme dans les burlesques d'avant-guerre mais pour déséquilibrer le décor et ses occupants, qui chancellent à la façon des bouleaux-quilles du stand Altra. À son exemple, le monde tangué, décolle de sa base, vite se rétablit. Le comique, la beauté — l'art — sont tout entiers dans cet intervalle de légèreté, de lenteur, de suspension. La présence de Hulot semble alors aussi encombrante qu'elle fut nécessaire. « *Mon espoir*, dit Tati, *c'est que, la contagion aidant, il y ait un jour beaucoup de monsieur Hulot*¹ ». Pour son ultime faux départ, il essaime en effet tel un insecte, entraîné par la meute de quasi-sosies que crache une bouche de métro. ☞

1. Marc Dondey, *Tati, op. cit.*, p.188.

Page 10 : Jacques Tati sur le tournage des *Vacances de monsieur Hulot*. Ci-contre, de haut en bas, à gauche : *Jour de fête*, *Les Vacances de monsieur Hulot* ; à droite : *Mon oncle*, *Playtime*.



PISTE PÉDAGOGIQUE 2

Avant projection, le visionnage et l'analyse du générique peuvent constituer une introduction au film et à l'univers de Tati. Sur fond de plans documentaires évoquant une chaîne de construction se détachent les mots : « LES FILMS CORONA présentent / Mr. HULOT / dans / TRAFIC ». Frappent d'emblée l'opposition entre la représentation d'une mécanique rejetant le hors-norme et l'affichage d'une singularité. La présentation du patronyme mérite aussi attention. C'est un nom d'acteur qui devrait être mis en exergue. Ici, l'énigmatique "Mr." interdit cette interprétation. Il s'agit d'un personnage déjà connu mais qui impose une distance (pas de prénom). On perçoit ainsi toute l'ambiguïté d'un Hulot familial (donc vu dans des films dont les titres peuvent être recherchés sans être intime. Son détachement quasi britannique semble impliqué par l'anglicisme (Mr. = "mister" en bon français) qui, volontaire ou non, renvoie autant au rayonnement international du personnage qu'au babélisme de la bande-son.





MISE EN SCÈNE

Le comique périphérique

La mise en scène de Tati s'appuie d'abord sur une conception précise du comique : mimétisme général et gags subliminaux. Cet étrange burlesque pousse, en dernière instance, l'idée même de mise en scène jusqu'en des retranchements paradoxaux.

Qu'est-ce, pour Tati, que mettre en scène ? Simplement refaire notre monde. Notoirement minutieux et lent (on l'appela Tatillon), il a peu à peu radicalisé une conception synthétique du cinéma, celle d'un dessinateur et d'un bâtisseur, jusqu'à l'utopie d'une ville-monde dans *Playtime*, catastrophe commerciale et apothéose artistique. Son ambition y apparaissait dans sa hauteur paradoxale : faire un film quasiment sans héros, sans dialogue, sans colonne vertébrale narrative, enchaînant des plans généraux généralement fixes, film qui tient debout comme un immeuble translucide ou un panorama net en chacun de ses points. Pour implicite qu'il soit resté, c'est à ce projet que nous devons la première impression suscitée par chacun de ses films, celle des premiers spectateurs professionnels de *Trafic* notamment : « *Il n'y a rien à voir, il ne se passe rien.* » Habitué au récit prémâché des *block-busters*, nous sommes aujourd'hui plus encore surpris de l'attention exigée de nous. Dès la première scène de l'usine, nous sentons que quelque chose est en train de nous échapper, comme aux clients derrière la baie vitrée d'un café devant lequel passe l'ordinaire bruyant et muet de leur vie commune.

Après la folie de *Playtime*, *Trafic* apparaît dans l'ensemble comme une formation de compromis. Au lieu de refaire notre monde pour le donner à contempler, il le prend en marche. La narration s'y est ordonnée sur une ligne — l'axe Paris-Amsterdam. Le cadre s'y est resserré sur un petit

groupe — Hulot, ses collègues, son patron. La thématique s'y est recentrée sur un objet — la voiture. La caméra même y a perdu de sa hauteur impassible — elle consent aux travellings latéraux, aux panoramiques, aux approximations par travellings avant. Tati accepta même de déléguer (à son ami Bert Haanstra) le tournage de quelques scènes documentaires. Mais la singularité de sa mise en scène reste intacte dans le détail de l'action. Sur une trame plutôt classique, c'est l'idée que Tati se fait du comique qui ressort dans son étrange modernité. Elle repose en effet sur la sublimation du gag.

MIMÉTISME GÉNÉRAL

Mettre en scène, pour Tati, c'est voir l'imitation. Il a fondé son art sur la divulgation du secret de Polichinelle : ce qui fait rire est moins ce que montre le mime que l'imitation comme telle. Et c'est dans toute espèce d'imitation, de représentation, de *mimésis*, que le comique gît enfoui. On peut certes forcer le trait par la caricature, provoquer le gag par la farce et la clownerie mais il suffit (et il est infiniment plus troublant) de voir et laisser voir l'imitation arriver. Le régime du comique dans la mise en scène de *Trafic* est le mimétisme général. À celui, gestuel, de Hulot devant Maria après l'accident répond celui, vestimentaire, de Maria en toute circonstance. Un plumeau ressemble à un chien au nom de serpent (Python), qui ressemble à un gilet qui ressemble à un paillason : tout peut tout imiter. À peine une chose commence-t-elle à ressembler à une autre — le camping-car et son plafond-hublot à la capsule spatiale aluminisant — que l'effet opère, par ébauche et sans chute. Kafka notait qu'il suffisait de flanquer un fonctionnaire de deux acolytes pour le rendre



DÉFINITION(S)

“ Mise en scène ” est une notion ambivalente, dont l'emploi entrelace d'ordinaire trois significations au moins. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps dans un espace donné (au théâtre la scène, au cinéma le champ). Par une nuance subtile mais décisive, la seconde est un transfert de cette origine vers le cinéma seul : la mise en scène serait le langage, l'écriture propre au cinéma — la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, moins vers l'art du cinéma cette fois que vers ses artistes : mise en scène y désigne les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne — une affirmation de singularité, un effet de signature en somme. La rubrique ci-dessus décrit une acception extrême de l'expression. Certes, il s'agit de la signature de Tati, grâce à laquelle ses films se reconnaissent instantanément. Mais cette signature repose sur une écriture qui affirme et gomme en même temps : dissémination, ressemblance de tout avec tout, égalité du plus stylisé et du plus documentaire. Réalisation en somme d'un certain idéal de mise en scène à travers ce qui s'apparente à sa négation.

ridicule ; Tati n'a besoin que de deux motards réglant leurs gestes l'un sur l'autre. Qu'il soit visuel, sonore ou postural, le dédoublement est la clé du devenir comique.

Le film offre une large gamme de ces analogies formelles, que la mise en scène esquisse comme autant d'événements fugaces sans suite ni signification. L'ouvrier au bout du tuyau de peinture qu'on secoue fait place à un chien au bout de sa laisse. Des palmes qui se balancent escortent le patron qui pénètre dans le Salon. Un buste de Sénèque offert à un conducteur reprend son profil. Une Hollandaise montre sa forte poitrine : ce sont les fesses de son bébé. Marcel entend une vache faire écho à son bâillement. Un douanier qui s'étire, les mains sur la nuque, prend la pose d'un suspect. Deux essuie-glaces imitent les mains des passagères papotant. La drôlerie de l'analogie est toujours en même temps celle de la différence. Toutes les panoplies de Maria — en routière, dépanneuse, pilote, femme du monde — sont déplacées. Les bustes de Richelieu ou d'Henri IV sont trop dignes pour les visages des conducteurs. La chose même devient en retour trop réelle face à l'image qui la reflète inopinément. Le film se peuple ainsi de corps, d'objets auxquels on cherche en vain une ressemblance.

Le comique de l'analogie ouvre à un comique de l'existence même. Si Tati se penche à nouveau, de la chaîne de montage au parking du Salon, sur les produits de l'industrie et de l'innovation domestique, c'est que leur mode d'existence est une énigme inaperçue. Il ne s'agit pas, comme on l'a cru souvent, de moquerie passéiste. Derrière le ridicule de la technologie, exploité dès l'époque du muet par Charley Bowers ou Ben Turpin, il interroge le mystère ordinaire de créations humaines qui ne ressemblent à rien. Le commissariat où se trouve bloqué le camping-car devient ainsi un laboratoire farfelu où se teste le moindre objet, jusqu'à l'aérosol Chanel extrait d'un sac à main. On les compare, on les plaque sur d'autres formes mais ils résistent, fuient, s'emballent, demeurent essentiellement bizarres. Ils entrent dans la danse concrète des formes qu'on ne regardait pas, rythmée par la musique concrète des bruits que l'on n'écoutait pas.

L'INAPERÇU

Mettre en scène, c'est enfin mimer l'inaperçu. La discrétion du chef d'orchestre sert une conception démocratique du comique, lequel naît de

façon non intentionnelle partout et surtout en bordure du champ de vision, dans un coin du cadre, en périphérie de l'action. Tati raconte qu'il a revêtu *Trafic* sur une passerelle surplombant l'autoroute de l'Ouest. Il est parti de notations, assimilant la gestuelle des conducteurs et celle de la machine qui les prolonge. Il a cherché la courbe idiomatique de chaque mouvement. Et plutôt que de monter sa trouvaille en épingle, il l'a recontextualisée en préservant sa finesse de détail. À la station-service, il pose le bidon d'essence en retrait, comptant sur la distance de freinage d'une voiture qui le prendra en stop ; elle pile, il doit courir le reprendre. Si gag il y a, ce n'est pas au sens violent de ce qui étrangle (*to gag*). Il n'est ni annoncé, ni provoqué, comme dans le burlesque dont Chaplin est le modèle souvent cité par Tati pour s'en démarquer. Le rire n'est jamais sûr. La mésaventure de Hulot sur une branche d'arbre se passe dans la même pénombre que celle de François le facteur à cheval sur la barrière de *Jour de fête*. Maria désigne à Marcel une tache erratique ; elle est sur son verre de lunette. Marcel désigne Hulot aux douaniers d'un geste qui suggère qu'il "en a là-dedans", sur quoi Hulot salue, laissant échapper la fumée emprisonnée par son chapeau. Le suspect qui s'évade de la douane au dos d'un fourgon trompe l'attention des spectateurs presque autant que celle des géoliers. Quoiqu'il joue moins que *Mon oncle* ou *Playtime* sur la largeur du cadre pour le noyer, *Trafic* sublime le gag, le rend souvent subliminal.

La *mimésis* qui met une forme en relief à l'échelle du détail est ainsi, à l'échelle du plan, un art de camouflage, de neutralisation. La mise en scène se fait oublier devant le spectacle du monde. *Trafic* comprend des plans en caméra cachée. Ce sont des théories de visages, de corps anonymes voiturés : les cureurs de nez, les bâilleurs, les auditeurs de la radio, les visiteurs du Salon. On a pu juger qu'ils juraient, compromettant la pureté d'une mise en scène au cordeau. Mais on peut y voir au contraire la dernière touche désinvolte qui gomme les traces de l'effort, ce que la Renaissance appelaient *sprezzatura*. La présence de ces images brutes témoigne d'un rêve de cinéma où l'extrême stylisation rejoindrait le documentaire sans emprunter la voie médiocre du naturalisme et où la mise en scène s'effacerait dans la contemplation d'une vie imperceptiblement dansée. ☞



PISTE PÉDAGOGIQUE 3

L'omniprésence des figures d'imitation peut être aisément soulignée à partir de situations recensées par les élèves. Il est possible de poursuivre l'analyse en notant que les analogies les plus spectaculaires lient l'humain à l'objet ou le vivant à l'inanimé. Le rapport des personnages à leur véhicule en est l'exemple le plus emblématique. La séquence des essuie-glaces, dont le mouvement épouse l'humeur des passagers, donne ainsi l'une des clefs du film. On peut alors montrer que l'attitude virevoltante de Maria va de pair avec la nervosité de son bolide et que Hulot lui-même, personnage à part, possède des points communs avec son camping-car (ne serait-ce qu'en tant que "produit de l'imagination française"). Autre possibilité : mener la réflexion à partir des analogies sonores. Un monde où chants d'oiseaux, corne de brume et cris de canards peuvent être imités à la perfection crée l'occasion de quiproquos nombreux. Le sifflement, source de confusion, en est la preuve ultime.

Après la collision

Séquence 7, de 54mn53s à 57mn44s : la réaction en chaîne de l'accident provoqué par le cabriolet de Maria et le camion Astra s'achève dans un silence et une immobilité complets. Commence alors un ballet post-traumatique de l'éirement, de la désorientation et du désœuvrement. La caméra surprend un à un les étranges rituels réparateurs des automobilistes extraits de leur véhicule. En partie responsable de l'accident, Hulot s'active en vain parmi eux puis vole au secours d'un blessé léger à l'écart du carrefour tout en alertant par gestes Maria. La scène se clôt sur la recherche collective des débris.

Structure. Dans cette séquence au sujet déroutant composée comme un kaléidoscope de saynètes à peine narratives, une structure assez simple apparaît pour peu que l'on prête attention aux plans d'ensemble qui la ponctuent. Une première phase est introduite par le plan d'ensemble du carrefour (1) et le plan général qui le complète sous un autre angle (2). Elle suit, dans un silence qui suggère une suspension du temps, les contorsions singulières de cinq rescapés. Elle est conclue par un nouveau plan d'ensemble du carrefour (9). Après un court intermède dialogué qui rompt le sortilège, la seconde phase est



introduite elle aussi par un plan d'ensemble, sous un angle encore nouveau (10). Le vrombissement du moteur de Maria donne le signal d'une reprise de la vie et du bruit, les voix se mêlent et les mouvements s'accroissent. L'action se concentre alors sur les efforts désordonnés de Hulot pour secourir le conducteur d'une Volkswagen. Cette péripétie, qui aura des suites, est interrompue par un dernier plan d'ensemble (17), où les accidentés se retrouvent réunis pour glaner leurs fragments. Le rideau tombe sur eux sous la forme d'un fondu au noir.

Composition. Quatre principes semblent avoir présidé au montage virtuose de cette scène. Le premier est de traiter l'action de chaque personnage à part, en plan moyen serré, comme une petite danse abstraite, afin d'accroître la singularité de ses mouvements et postures. Le moustachu à béret est face caméra, près d'une icône de voiture symétrique, pour exposer l'étrange tropisme qui fait obliquer sa nuque vers la droite (3) tandis que l'homme au cigare est de profil pour cligner en vain son capot et faire moucher son bras (4). Le prêtre à droite à deux plans pour faire le tour de sa voiture et reproduire la messe devant l'autel de son moteur : genuflection, objet porté aux lèvres puis levé au ciel (5 et 6). La dame forte est filmée en légère plongée,



s'abaissant absurdement à ramasser les débris d'un buste de station-service (8).

Le second principe est de changer rapidement d'angle et de valeur de plan pour produire un effet de collage chorégraphique. Du premier au deuxième plan d'ensemble (1 et 2), la caméra tourne de 90° horaires et un virage d'une égale amplitude, tout aussi déroutant, a lieu au plan 8. Aucun des six plans d'ensemble n'est d'ailleurs sous le même angle. Après s'être déplacée pour suivre le prêtre, la caméra enjambe le talus pour suivre une autre action (7). Enfin, le carrefour qui était le centre de l'attention devient le point d'où l'on voit la route et la campagne (11). Dans la seconde phase de la séquence, ce progrès sautillant fait place à un aller-retour de cadre en cadre qui, associé à la brièveté des plans, souligne la répétition inutile des actes de Hulot. Après deux cadrages serrés et symétriques sur la Coccinelle (12 et 13), ce sont en effet les mêmes cadres qui alternent, 14 reprenant celui de 11 et 15 celui de 13.

Cette fragmentation voulue est finement pensée par un troisième procédé, qui consiste à inclure dans un plan un élément dont le retour, un peu plus tard, permet à l'œil de recoudre les pans déchirés de l'espace. Outre les repères fixes comme la flèche centrale ou le camion Astra, un élément secondaire de l'action

ATELIER 1

peut faire le lien en devenant central. La chose est particulièrement subtile avec le personnage de l'homme au chapeau. On l'aperçoit à l'arrière-plan (4) en train de se pencher en arrière. L'image se divise ensuite en deux, avec la ligne du talus en guise de collure (5). Dans le tiers supérieur de l'image centrée sur le prêtre, on note alors, parallèlement à deux autres actions, que l'homme au chapeau inspecte sa voiture (6). Ce n'est que dans une quatrième étape que l'on contemple cet homme, au premier plan, dans son étrange posture convexe (7). Mais il est sur-le-champ réintégré dans le décor (8).

Enfin, Tati fait de Hulot lui-même un lien moteur entre les plans. Dès le début de sa valse hésitation sous la flèche centrale (2), il relie les personnages abimés dans leur petite activité autarcique, traverse les espaces insulaires de leurs saynètes, introduit un mouvement zigzagant dans leurs plans ralentis. Dans la première phase de la scène, il se contente de tergiverser (2), de passer (4 et 6), d'osciller au centre et de s'agiter comme un chorégraphe dépassé (9). Une seule fois, il a la vedette pour décrire sa courbe typique, un court virage sur un pied souple, et rattraper à droite un enjoliveur qu'il bloque dans un bruit insolite avant de repartir à gauche (7). La seconde phase est en revanche la sienne, entièrement



construite sur ses irrptions dans le cadre et ses disparitions. Outre qu'il se livre à deux mimes pour Maria — celui de l'agent paniqué (qu'il jouait lui-même) et celui du blessé de la Coccinelle (10 et 16), il ne cesse de surgir, de changer de direction et de s'évanouir. Après avoir enjambé une rambarde vers la droite, il tourne d'un pas et sort à gauche puis repaît, gesticule et ressort à droite (11). Il jaillit d'un fourré comme un diable, passe derrière un autre, revient (12). Lors du sauvetage chaotique du blessé qu'il extrait et réintroduit tour à tour dans sa voiture, on ne le verra pas moins de quatre fois escamoté, courant, par la végétation (13 à 16). Sur lui se fait le seul raccord dans le mouvement (14). Il devient ainsi le vecteur du montage, un vecteur en forme d'éclair.

Signification. C'est dans les larges plans polyphoniques où les personnages se trouvent réunis qu'on peut trouver à cette scène une signification d'ensemble. Ils évoquent en effet les représentations de la résurrection des corps. Au début, tout est mort. Les portières s'ouvrent en grinçant de concert et les occupants s'extraitent lentement des voitures comme de leurs tombeaux (1). Dans leurs postures d'étirement, qu'on voit une deuxième fois conjuguées autour d'une grande flèche (9), ils s'éveillent lentement d'un mauvais rêve accéléré, d'un long oubli — le



trafic —, pour se réappropriier leurs membres et réapprendre à vivre. Enfin, dans le troisième et dernier de ces tableaux vivants, ils vont et viennent, les yeux fixés sur le sol, à la recherche d'un fragment perdu sur le bord boisé de la route (17). Accompagnée de chants d'oiseaux et de bruits métalliques ponctuels, cette image d'une humanité hagarde, d'une renaissance erratique et engourdie, où nul ne sait plus bien qui il est ni ce qui lui appartient, se conclut par le cri de victoire d'une femme qui brandit un trophée. Mais quel est ce bien si précieux que tous ont recouvré à la faveur d'une interruption du trafic ?

L'analyse de séquence repose sur plusieurs exercices préliminaires : situer l'extrait dans le schéma narratif d'ensemble, préciser ses enjeux en rappelant ce qui vient de se passer, résumer le passage en une phrase, trouver enfin un titre. D'autres informations se tirent d'un nouveau visionnage : nombre de plans, durée de l'extrait, présence éventuelle de musique et de dialogues. Reste à repérer les choix saillants de mise en scène afin d'interroger ce qu'ils disent de l'action en cours. C'est à la présence du personnage de Hulot qu'il faut s'attacher pour remarquer dans quels plans (et à quelle échelle) il apparaît et tenter de préciser son importance pour le montage de la séquence. On peut également, à l'aide d'un croquis de tournage, figurer l'emplacement de la caméra à chaque plan et remarquer qu'à la dispersion des prises de vue répond l'énergie dépensée par le héros. Hulot est donc bien le fil conducteur qui, reliant les divers éléments du film, conjure les risques de dissémination. ☞

Les chercheurs d'essence

ATELIER 2

Les trois plans définissent clairement les enjeux spatiaux du film. Tout est ici affaire d'axe et de trajectoire. On peut d'abord analyser **1** et **2**, en schématisant le trajet des deux personnages comme une mise en valeur de la rectitude et de la contrainte. Hulot et son double sont promis à la ligne droite, qui fonctionne comme un rail. Le sens de la marche est lui aussi imposé par le côté de l'autoroute où ils se trouvent. **3** devient alors le plan de la transgression : deux parallèles ne devraient pas se croiser ! C'est un regard qui incite Hulot à prendre un chemin de traverse, rigoureusement perpendiculaire à la direction suggérée précédemment. Il s'agit ensuite pour lui de rester dans le même plan que le seul autre humain visible : sa quête de carburant s'efface devant le désir de retrouver son semblable. Tati, le temps d'une digression, se permet de jouer à Hulot : il change de film en proposant une poursuite bidon que le premier degré du récit ne justifie pas.



Séquence 3 : le début de la scène où Hulot part à pied remplir son bidon est monté de telle sorte que son enjeu apparaît dans toute sa pureté. Il s'agit du mimétisme, dont Tati exploite tout au long du film les ressources, qui apparaît, au-delà du trafic, comme le moteur même du fonctionnement social.

Le héros et son autre anonyme se sont engagés ici dans une quête qui semble infinie. L'abstraction géométrique des images, leur vide vertigineux, la symétrie des cadres font de la recherche de l'essence une vanité moderne. L'enchaînement des plans relève d'une dialectique simple et désenchantée, qui tourne à vide sur fond de moteurs vrombissant.

1. La caméra qui avait laissé venir Hulot vers elle le prend maintenant de dos. Il s'éloigne en bordure du cadre, jette un regard en arrière parfaitement inutile. Le paysage est désertique, mangé par l'autoroute. La longueur insolite du plan, le rapetissement sensible de la silhouette suggèrent que sa quête n'a pas plus de fin que la ligne blanche, droite à perte de vue.

2. La caméra se contente de changer de bord. Le plan ressemble à celui qui précédait **1**, dont il est le symétrique en plus court, l'autoroute mangeant le paysage dans l'autre diagonale. Sur la frange de désert qui longe la chaussée, un jeune homme s'avance, portant le même bidon que Hulot, à la couleur près. C'est son "autre".

3. Nouveau point de vue, côté Hulot, mais presque perpendiculaire à la route, qui coupe donc l'image en deux sous la ligne d'horizon. Raccord dans le mouvement d'une Simca blanche, qu'on a vu approcher dans le plan précédent et qui rentre dans le champ à droite, l'"autre" étant déjà dans l'image. Hulot rentre

dans le champ à gauche, poursuit son chemin sans regarder dans la direction de l'"autre" jusqu'à le croiser, de notre point de vue un peu oblique, presque au centre du cadre. On distingue le bruit dérisoire d'un bidon vide. C'est alors, après s'être superposés pour nous, que les deux égarés se tournent l'un vers l'autre. Ils ralentissent ensemble ; on imagine aisément leur pensée (« *S'il vient de cette direction, c'est qu'il n'y a pas d'essence par là* »). Ils s'arrêtent. L'"autre" se détourne de la route et de Hulot, qui tergiverse au bord du cadre, comme s'il redoutait d'en sortir. Quand l'"autre" se retourne vers lui, il se détourne à son tour de la route. Il paraissent pris dans le gel d'un miroir. Enfin, l'"autre" esquissant une échappée, Hulot se dirige vers lui. L'"autre" sort alors du cadre à toutes jambes, et Hulot entreprend de traverser pour le suivre. Une course absurde commence.

Ainsi l'"autre" a-t-il fui son image comme celle de son échec tandis que Hulot l'a poursuivi comme la promesse de son succès. Mais l'action de l'un n'est pas moins arbitraire que celle de l'autre. Miroir enfin traversé, la route rectiligne qui promettait un progrès indéfini n'était, en tout cas, qu'une impasse. La pureté du montage sert ici une intention aussi claire que générale : à un plan fixe autour d'un faisceau de lignes droites succède son symétrique exact et le troisième tranche par le milieu pour réunir en une vue transversale deux personnages qui découvrent alors combien ils sont interchangeables. Les basculements dans un espace abstrait, les échanges furtifs de regards entre deux pions, deux créatures privées d'essence, ont accusé l'absence d'issue, le dérisoire et le tragique d'une situation exemplaire, celle où l'"on" se retrouve — soi-même, n'importe qui — exactement aussi perdu et démuné que son prochain. ☞

FILMER...

L'organisation du travail

Trafic ou Les Temps modernes, Tati ou Chaplin : deux réponses différentes, voire opposées, au défi de mettre en film l'organisation industrielle et capitaliste du travail.

L'organisation du travail au sein d'une entreprise paraît être un sujet fort peu cinématographique. Pour brève qu'elle soit, la première séquence de *Trafic* offre une image doublement originale de la répartition des tâches dans l'industrie — à la fois précise et très peu conforme aux rares modèles qu'on peut lui trouver dans l'histoire du cinéma. C'est dans les années vingt et trente que la caméra s'est le plus attardée dans les usines, soit pour montrer les effets du taylorisme soit pour dénoncer les ravages de la crise. Au début de *La Foule* (1928) de King Vidor, l'œil traverse ainsi la cloison d'un gratte-ciel pour se perdre dans un damier de bureaux identiques à perte de vue, où des employés du tertiaire accomplissent des tâches aussi répétitives et aliénantes que dans l'industrie lourde. Mais c'est la première partie des *Temps modernes* (1936) de Chaplin qui constitue le modèle du genre, associant une dénonciation virulente du fordisme à un constat désespérant sur la gestion collective du chômage. Pour notre séquence de *Trafic*, il se pourrait qu'elle soit précisément un contre-modèle.

Les images du générique montrant l'archétype même de la chaîne de montage — avec ses presses monumentales, ses plaques de tôle embouties dans un fracas métallique, ses voitures sortant à flot continu, estampillées puis alignées — nous engageaient sur une fausse piste. La "grandeur" de l'industrie, évoquée avec effroi et ironie dans le premier carton des *Temps modernes*, a fait place aux misères de la petite entreprise, à une espèce de lente désorganisation efficace. L'horloge qui signifiait la loi fait place à la montre bracelet d'un contremaître pas mécontent d'an-

noncer la relâche. L'invention de la chaîne est déjà ancienne et la crise, quoique prochaine (1973), n'est pas redoutée. Alors que le capitaine d'industrie de Chaplin était un Big Brother ubiquiste et paranoïaque, le patron de Hulot apparaît dépressif et dépassé, dérisoire dans ses actes d'autorité : la main paternaliste qu'il veut poser sur l'épaule de son contremaître rencontre une tache de peinture. Ce n'est donc pas la machine industrielle, réalité sublime et métaphore terrifiante de l'organisation, qui intéresse Tati mais les interactions manquées entre les ouvriers, les ratés dans la répartition de leurs tâches.

Les chassés-croisés qui constituent l'essentiel de l'action suggèrent un flottement dans l'attribution des rôles, source de malentendus et de négligences qui sont autant de gags discrets. Un diable déposé par l'un se trouve embarqué par l'autre avant d'avoir servi, un escabeau escamoté se trouve remplacé par trois tiroirs échelonnés, un échafaudage est détourné de sa fonction pour flatter la paresse d'un peintre, etc. L'industrie retrouve son origine dans le bricolage et le système D. Alors que les frictions entre ouvriers, qui n'avaient rien de spécifique, servaient seulement l'histrionisme solitaire de Charlot, elles sont pour Tati l'occasion de rendre à chacun sa liberté rêveuse tout en orchestrant un ballet d'atelier. Les querelles de compétence — la *public relations* répétant vainement « *c'est mon travail* », le contremaître refusant d'"improviser" pour fixer les dimensions du stand, le conducteur en panne rappelant « *ce n'est pas mon job* » — révèlent une dilution plutôt heureuse de la responsabilité. Enfin, l'innovation technologique, qui prenait chez Chaplin la forme d'un instrument de torture alimentaire, sera chez Tati le camping-car, rêve contrarié d'une industrie de l'oisiveté.



Les Temps modernes de Charles Chaplin (1936).

ATELIER 3

Un complément peut être d'aborder un autre archétype de mise en scène illustré par *Trafic* : filmer la voiture. Plusieurs séquences présentent des véhicules comme doués de raison. L'automobile qui poursuit sa roue, le camping-car dont l'aile se froisse par contagion, la voiture qui se déroutte de manière insensée traduisent la tentation de l'animisme et s'inscrivent dans une tradition cinématographique bien établie. Chacun peut ainsi retrouver de nombreux exemples de véhicules zoomorphes. Parmi les cartoons, *One Cab's Family* de Tex Avery (1952), *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* (Robert Zemeckis, 1988) ou *Toy Story* (John Lasseter, 1996) ont à coup sûr laissé des souvenirs. La fameuse Chouquette d'*Un amour de Coccinelle* (Robert Stevenson, 1969) témoigne du goût commun de Tati et des studios Disney pour la petite Volkswagen. Autre bifurcation possible : insister sur le potentiel fantastique de cette thématique, via les instincts criminels du camion de *Duel* (Steven Spielberg, 1971, année de *Trafic*) et de *Christine* (John Carpenter, 1983) ou encore la voiture de *Harry Potter et la chambre des secrets* (Chris Columbus, 2002), qui retourne à l'état sauvage. ☞

Trouver le son



« [Cette] scène donne donc à entendre le dialogue d'une porte de bois, d'une vache hollandaise et d'un chauffeur français, enfin parvenus à dépasser la barrière des langues pour célébrer par le bruit l'entente nouvelle de l'homme, de l'animal et de l'objet représentant leur environnement commun. »¹

Les méthodes de postsynchronisation utilisées par Tati ne sont pas nouvelles mais son travail confère à la technique du bruitage une tout autre fonction que celle qui lui incombe ordinairement.

Dès l'invention des procédés qui donnèrent naissance au cinéma sonore, il fallut remédier à la mauvaise qualité des conditions réelles d'enregistrement par la postsynchronisation. Une ou plusieurs pistes sont attribuées aux bruits, au même titre que les dialogues et la musique. Le bruitage simule un son à l'écran, reproduit par la mise en contact d'objets divers (frottement, froissement, choc, craquement, tintement, etc.). Tati complexifie à l'extrême ces techniques dans le but de produire une grande variété de sons attribuables à une même source visuelle. Il n'a jamais recours à des sons synthétiques : tous proviennent d'objets réels. Dans le studio de mixage, il pouvait ainsi faire tomber inlassablement plusieurs types de verres, de tous volumes et de tous poids, sur un plancher constitué de matériaux divers : marbre, ciment, bois, pierre, textile. Le but de l'opération n'était pas de reproduire exactement un bruit réel mais de définir une sonorité dont il avait besoin.

Une année entière a ainsi été consacrée au montage son et au mixage de *Playtime*, qui utilisait cinq pistes sonores. Pour *Les Vacances de monsieur Hulot*, Tati travaille avec Suzanne Baron, collaboratrice notamment de Jean Rouch au cinéma, et de Pierre Schaeffer et Pierre Henry dans le groupe des musiques concrètes. Tati et Baron enregistrent près de trois cent soixante-cinq bruits distincts de vagues avant de procéder à un choix plus strict puis au montage. *Mon oncle* est leur seconde collaboration : « *Pour la fontaine* [...], j'avais huit bobines de sons : il fallait entendre l'eau qui arrive dans le tuyau, qui monte dans le pois-

son en métal, qui commence à jaillir, qui retombe. Pour me montrer, Tati imitait chaque gargouillis : c'étaient des crachotements, des bruits de gorge, de bouche, toute une série d'onomatopées. En fait, il cherchait un son dans sa tête, le plus difficile à trouver. »² L'opération est donc des plus empiriques : elle prend appui sur une mémoire auditive et une recherche à tâtons des effets à produire.

Dans *Trafic*, Tati ajoute à sa panoplie de relais sonores — micro-, magnéto-, télé- et mégaphones — toute une palette d'accents — du Sud-Ouest aux Flandres. Rarement cinéma aura tant surpris du strict point de vue de sa bande-son. L'importance que vouait Tati à cet éternel parent pauvre du cinéma était, on le sait, à la mesure de l'extrême soin qu'il accordait aux décors et aux cadrages. Mais si Tati privilégie les vues d'ensemble, plans que l'architecture du décor se charge de structurer, la bande-son est le vecteur d'innombrables détails. La position de Stéphane Goudet, dans l'ouvrage synthétique qu'il consacre au cinéaste, mérite d'être livrée ici. Les sons auraient la fonction d'un gros plan à l'intérieur des plans larges privilégiés par Tati : même mission (élire le fragment), même présence exclusive qui captive et dévore l'image. Tati peut ainsi se passer d'un recours au montage. Le bruit, qui naît toujours dans le cadre, est mis au premier plan. Le son peut agir sur l'image d'une manière autonome et simultanée. Dissocié de tout point de vue, il est source d'un perpétuel étonnement.

1. Stéphane Goudet, *Jacques Tati : de François le facteur à Monsieur Hulot*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma/CNDP, coll. "Les petits cahiers", 2002, p. 28. Pour une analyse complémentaire, voir Michel Chion, "Tati : la vache et le meuh", *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 2003, p. 172-178.

2. Marc Dondey, *Tati, op. cit.*, p.145.

ATELIER 4

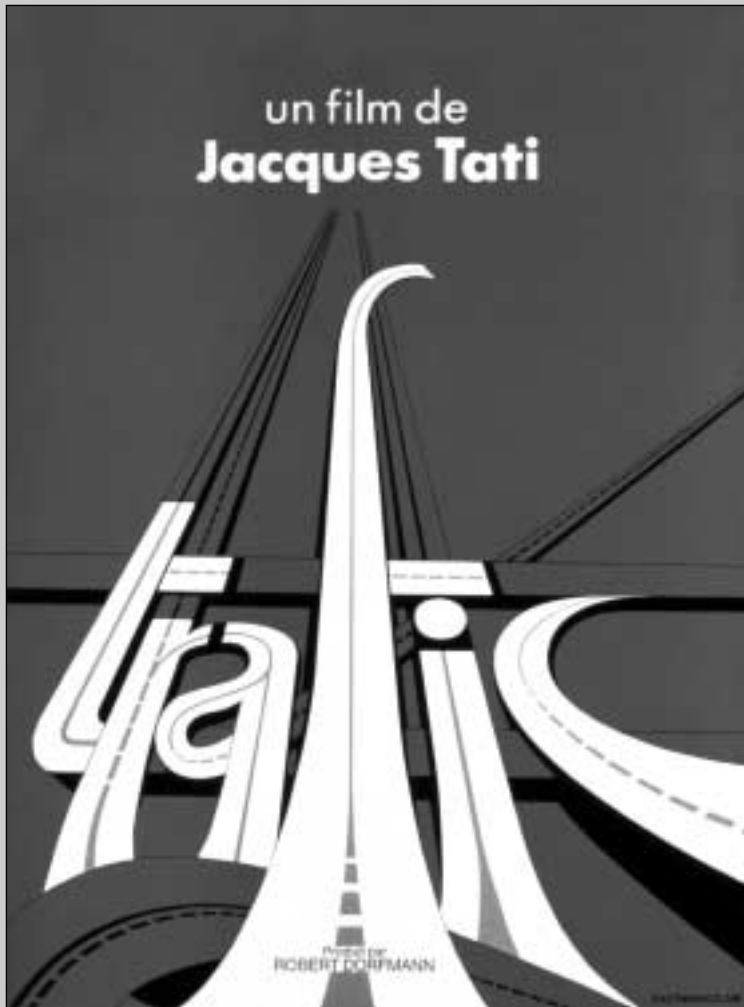
L'originalité du traitement du son nous autorise à mener, à partir de *Trafic*, une réflexion sur la postsynchronisation au cinéma. La rencontre avec un bruiteur permet de souligner, à partir d'une séquence du film écoutée en classe avant d'être visionnée, l'étendue du travail de création sonore accompli par Tati puis son articulation avec les autres éléments qui composent la bande-son : bribes de dialogues en trois langues, onomatopées, sifflements, cris d'animaux, musique...

Lycéens au cinéma présente des films, comme celui de Jacques Tati, qui appartiennent au patrimoine cinématographique mondial. Avec le recul du temps, plus de trente ans après sa sortie en salles, *Trafic* a prouvé définitivement qu'il méritait mieux que l'accueil tiède que la France lui avait réservé en 1971. Sa présentation au sein du dispositif constitue une voie d'accès idéale à la découverte d'une œuvre exigeante dont l'auteur déclarait : « *Je ne souhaite pas autre chose qu'apprendre aux gens à regarder.* »

ATELIER 5

L'affiche, comme la bande-annonce, illustre le statut et les conditions d'exploitation d'un film. Outre le titre et des extraits du générique, plusieurs éléments de l'intrigue sont habituellement dévoilés à travers la présence fragmentaire de personnages, d'objets ou de décors qui obéissent à des principes de sélection et de hiérarchisation précis. Couleurs, formes, composition, lettrage sont eux aussi au service d'une stratégie publicitaire que la description aide à décoder.

Au regard de ces possibilités, l'affiche française de *Trafic* est marquée par l'ascèse du design : colorisation minimale, absence des personnages et des objets, oubli des noms des acteurs... Tout semble affirmer la teneur conceptuelle d'une entreprise placée sous la responsabilité d'un créateur unique dont l'observateur attentif remarquera d'ailleurs la présence en filigrane, puisque "Tati" se lit aisément sous "Trafic". Tout est donc dans le titre dont le graphisme évocateur de routes et de bandes de signalisation constitue l'unique indication d'ordre diégétique. Le logotype ainsi créé, revendication affirmée de modernité, mérite une analyse attentive.



Si l'élan des lettres suggère une trajectoire rectiligne, prévue par les lignes de fuite centrales présentes en arrière plan, chacune des voies tracées est marquée par l'interruption ou la bifurcation vers une autre direction. L'affiche américaine (ci-dessous), tout en jouant sur les origines françaises du film (Tour Eiffel, "f" unique du titre), conserve quant à elle cette symbolique en la circonscrivant à l'intérieur d'un panneau routier. L'ajout de la silhouette et du nom du personnage obéit cependant à une logique commerciale qui trahit les intentions initiales du cinéaste.



OUVERTURES PÉDAGOGIQUES



Babélisme. Français, Anglais, Néerlandais... *Trafic*, à l'image du hall d'exposition, lieu babélien par excellence, est un film sans version originale. Les langues s'y entrecroisent et se confondent : ne subsistent peut-être que les « *tessons d'une langue originelle perdue* » (Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma, 1987).



Ondes. Dans l'univers de Hulot, tout se transporte et se transmet. Du tuyau aux émissions radio et télédiffusées en passant par les accidents, les phénomènes de propagation livrent au spectateur le principe d'enchaînement des séquences et des plans.



21 juillet 1969. Neil Armstrong foule le sol lunaire. La retransmission de l'événement, qui permet de dater les épisodes du film, fonctionne comme un fil rouge. Quels effets Tati tire-t-il du parallèle implicite entre les deux voyages ?



Lettres. L'accrochage des lettres en façade du hall donne le ton : il faudra repérer les O et les formes circulaires (roues, chapeaux, hublots, Hulot). On s'attardera avec profit sur les trois premières lettres du titre, anagramme de ART : *Trafic*, *Altra*, *Antar*, *Amsterdam* mais aussi *Maria*, *Paris*, *garage*, *camping car*...



Flèches. La signalisation routière fascine Tati. Les flèches auraient pu devenir l'emblème de *Trafic*. Qu'elles désignent un responsable ou indiquent une voie à suivre, on peut les repérer d'un bout à l'autre du film.



Chabadabada. Pourquoi ne pas lire *Trafic* comme la grande histoire d'amour du cinéma de Tati ? On voit ainsi évoluer Maria vers une sérénité qui la rend digne de partir avec le héros. Fin du film : clin d'œil aux *Temps modernes* ?

Près de vingt ans avant *Trafic*, André Bazin avait su, frappé par *Les Vacances de monsieur Hulot*, décrire et comprendre avec acuité et précision le personnage Hulot et le cinéaste Tati. Extrait et lecture.

Hulot, velleité ambulante

André Bazin, "M. Hulot et le temps", *Esprit*, mai 1953
(repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Le Cerf, 1985).

L'importance des *Vacances de M. Hulot* ne saurait être surestimée. Il s'agit non seulement de l'œuvre comique la plus importante du cinéma mondial depuis les Marx Brothers et W.C. Fields, mais d'un événement dans l'histoire du cinéma parlant.

Comme tous les très grands comiques, avant de nous faire rire, Tati crée un univers. Un monde s'ordonne à partir de son personnage, cristallise comme la solution sursaturée autour du grain de sel qu'on y jette. Certes, le personnage créé par Tati est drôle, mais presque accessoirement et en tout cas toujours relativement à l'univers. Il peut être personnellement absent des gags les plus comiques, car M. Hulot n'est que l'incarnation métaphysique d'un désordre qui se perpétue longtemps après son passage.

Si cependant l'on veut partir du personnage, on voit d'emblée que son originalité par rapport à la tradition de la Commedia dell'arte qui se poursuit à travers le burlesque, réside dans une sorte d'inachèvement. Le héros de la Commedia dell'arte représente une essence comique, sa fonction est claire et toujours semblable à elle-même. Au contraire, le propre de M. Hulot semble être de n'oser pas exister tout à fait. Il est une velleité ambulante, une discrétion d'être. Il élève la timidité à la hauteur d'un principe ontologique ! Mais naturellement, cette légèreté de touche de M. Hulot sur le monde sera précisément la cause de toutes les catastrophes, car elle ne s'applique jamais selon les règles des convenances et de l'efficacité sociale. M. Hulot a le génie de l'inopportunité. Ce n'est pas à dire pourtant qu'il soit gauche et maladroit. M. Hulot, au contraire, est toute grâce, c'est l'Ange Hurluberlu, et le désordre qu'il introduit est celui de la tendresse et de la liberté. (...) Davantage que l'image, la bande sonore donne au film son épaisseur temporelle. C'est aussi la grande trouvaille de Tati et techniquement la plus originale. On a parfois dit à tort qu'elle était constituée par une sorte de magma sonore sur lequel surnageraient par moments des bribes de phrases, des mots précis et d'autant plus ridicules. C'est seulement l'impression qu'en peut tirer une oreille inattentive. En fait, rares sont les éléments sonores indistincts (comme les indications du haut-parleur de la gare, mais alors le gag est réaliste). Au contraire, toute l'astuce de Tati consiste à détruire la netteté par la netteté. Les dialogues ne sont point incompréhensibles mais insignifiants et leur insignifiance est révélée par leur précision même. (...) Demandez-vous d'où vient, à la fin du film, cette grande tristesse, ce désenchantement démesuré, et vous découvrirez peut-être que c'est du silence. Tout au long du film, les cris des enfants qui jouent accompagnent inévitablement les vues de la plage, et pour la première fois leur silence signifie la fin des vacances.

© Les Éditions du Cerf

Lecture

La critique, dans sa frange la moins spécialisée, a accueilli *Trafic* avec plus de bienveillance que *Playtime*, le précédent film de Tati, où l'effacement et l'anonymat du personnage de monsieur Hulot avaient été regrettés. Elle salue donc en 1971 son retour au centre de l'action tout en déplorant que ce film « très inégal » soit « d'un comique un peu lent et parfois mélancolique » (*Paris Match*).

Dès 1953, André Bazin, cofondateur des *Cahiers du cinéma* et critique le plus important de l'après-guerre, avait pourtant décrit la nature très singulière du comique de Tati. Construit selon une patiente progression rhétorique, l'extrait reproduit ci-contre est exemplaire de la méthode critique de Bazin. Celui-ci commence par distinguer Tati de la tradition comique par excellence : la *commedia dell'arte*. Ce n'est pas pour instaurer une opposition symétrique mais plutôt pour introduire une série de corrections et de nuances où se reconnaît sa finesse d'écriture. Davantage que des expressions, « discrétion d'être », « génie de l'inopportunité », « Ange Hurluberlu » sont des touches de langage dont le relatif flottement s'accorde parfaitement avec le génie de Tati. Ensuite, Bazin consacre un développement à l'usage du son par le cinéaste. Comme toujours, son premier geste est d'écarter une thèse trop facile, celle du « magma sonore », pour l'instant d'après en préférer une seconde, plus subtile. « Détruire la netteté par la netteté » est une formule demeurée justement célèbre, non seulement parce qu'elle dit le vrai sur le projet de Tati (on pourrait le condenser ainsi : s'évanouir dans les détails), mais aussi parce qu'elle énonce un aspect central du travail de Bazin : porter le jeu des contraires, la dialectique à un point de raffinement tel qu'à son tour elle parait se retourner contre elle-même et disparaître. À tous égards, il n'est pas excessif de dire que cet extrait témoigne, comme rarement, de la rencontre heureuse entre un grand cinéaste et un grand critique.

Voir Jacques Tati, de François le facteur à monsieur Hulot, *op. cit.*, p. 75, où Stéphane Goudet propose également un extrait critique de *Eloge de Tati* par Serge Daney.



De haut en bas : *L'Homme sans passé* d'Aki Kaurismäki, *Intervention divine* de Eila Suleiman, *Hana-Bi* de Takeshi Kitano.

AU PRÉSENT

Un style international

Les enfants de Tati sont à la fois rares et légion, de plus en plus nombreux parce que les frontières mêmes du style du cinéaste s'estompent progressivement. Trois noms tirés de l'actualité récente : Aki Kaurismäki, Elia Suleiman, Takeshi Kitano surtout.

Parler de la postérité du comique de Jacques Tati ne va pas de soi. Il s'inscrit en effet ouvertement dans une tradition fort ancienne, celle de Mack Sennett, W.C. Fields et Buster Keaton, née du music-hall et du cirque. Et si son comique à froid, ses cadrages distants ont donné au burlesque un ancrage réaliste qui lui a permis de renaitre, il s'inscrit dans une évolution plus large.

En effet, des numéros de music-hall spécifiquement américains ou français aux gags elliptiques des films d'Aki Kaurismäki (récemment *Au loin s'en vont les nuages*, 1996 ou *L'Homme sans passé*, 2002) ou Elia Suleiman (*Chronique d'une disparition*, 1998, et *Intervention Divine*, 2002), on voit que les traditions nationales se sont peu à peu estompées. Le comique du cinéma contemporain semble s'apparenter à l'avènement, dans l'architecture des années cinquante, d'un "style international" abandonnant les idiomes régionaux au profit des formes et des moyens de construction modernes. L'architecte allemand Mies Van der Rohe, un des fondateurs du Bauhaus, en a fourni le modèle dans les années trente, en inventant de nouveaux concepts spatiaux et structuraux où peau et ossature s'exhibent en se dissociant. De la même façon, chez Suleiman ou Kaurismäki, le retrait du héros doit s'envisager à la fois comme position passive du témoin et pierre angulaire, poutre instable par lequel l'édifi-

ce tient en paraissant vaciller. Ainsi s'agrègent l'exigence de vérité d'un regard documentaire et la figure légère à partir de laquelle la fiction imagine des possibles, comme le ballon gonflable à l'effigie d'Arafat dans *Intervention Divine*, qui franchit clandestinement le check-up et affole les militaires de Tshal qui quadrillent le territoire.

On peut aussi se demander si les gags échappant à toute logique narrative qui ponctuent les films "policiers" de Takeshi Kitano doivent quelque chose à Jacques Tati. La chorégraphie qui a raison du dialogue, le parti pris de frontalité, de fixité, les brochettes de corps lâchés, face caméra et bras ballants, font résonner dans le Japon contemporain une même tonalité comique, une même *Stimmung*. Les tours en vélo dans la cour de *Kids Return* (1996), les jeux de plage et la danse au-dessus d'un muret dans *Sonatine* (1993) ont la même grâce flottante que la réparation lunaire du camping-car de *Trafic*. Il s'agit dans les deux cas d'une brève utopie gestuelle. Le hold-up imperceptible de *Hana-Bi* (1998), vu sur un moniteur de contrôle, relève de cette sublimation du gag où Tati était passé maître. Dans le même film, les scènes d'attente inexpressive, de visites à l'hôpital ou de pêche à la ligne livrent le spectateur à sa propre intériorité, où il ne peut que reconnaître une extériorité sans plis, une série d'aplats graphiques. Comme Tati, Kitano pense d'abord par illustrations. Et le personnage même de Beat Takeshi, pour brutal et trapu qu'il soit, a dans son laconisme, son inadaptation souriante et son inexpressive mélancolie quelque chose de Hulot. Très loin et très tard, on croit donc reconnaître un univers dont la drôlerie tiendrait à la surface lisse qu'il oppose aux contorsions de

ceux qui peinent à s'y inscrire. Mais, plutôt que celui de Tati, n'est-ce pas simplement le nôtre ?

Les ressorts traditionnels du burlesque ont de toute évidence été réformés par l'évolution de la société et l'uniformisation des modes de vie. La chute seule ne fait plus autant rire. C'est le rapport à la vie moderne, où l'individu se prolonge dans de nouveaux objets aux fonctions strictement définies, qui ouvre le champ d'un comique sans cesse renouvelé. La singularité du héros burlesque se perd au profit d'un anonymat dont Hulot rend bien compte. Le clown moderne n'a nul besoin d'entraînement prodigieux en vue de prouesses physiques, il lui suffit d'être un peu au-dessus ou en-deçà des fonctionnalités de l'objet. Le personnage comique n'est plus désormais qu'un rouage légèrement défectueux, un peu inadapté, vaguement dépassé par le monde dans lequel il vit.

À lire

BLOUIN, Patrice, KIHM, Christophe (dir.), *Le Burlesque. Une aventure moderne*, Paris, Art Press, hors-série n°24, 2003.

DREUX, Emmanuel, "Kitano et le burlesque", *Hana-Bi, Lycéens au cinéma en région Centre*, voir sur le site : www.lyceensaucinema.org

KEATON, Buster, *Splastic. Mémoires*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Point-virgule", 1987.

MAGNY, Joël (dir.), *Chaplin aujourd'hui*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, coll. "Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma", 2003.

MONGIN, Olivier, *Eclats de rire, variation sur le comique*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Confort moderne

Quel rapport Tati entretient-il avec ce qu'on appelle le monde moderne ? Critique ou fascination ? Comme chez Savignac, Disney ou Tex Avery, la réponse demeure ouverte, suspendue, toujours à relancer.

En 1971, année de sortie de *Trafic*, Roland Barthes écrit la préface d'un recueil de dessins de Savignac¹. Dans l'album, les personnages sont montrés dans un état de dépendance vis-à-vis du progrès technique, subissant ici la prégnance de la télévision, là l'impérialisme esthétique et pratique du mobilier contemporain ou encore les effets comportementaux du productivisme industriel. Barthes rend hommage au travail de l'affichiste, fameux créateur de la vache Monsavon. Il désigne « cette manière de s'ouvrir au monde dans ce qu'il a de plus banal et de plus énigmatique, ce soin, et l'on pourrait dire cette joie d'articuler son propre discours sur les objets communs du langage social » et définit le travail de Savignac comme celui d'un moraliste, « non pas quelqu'un qui fait de la morale aux autres mais quelqu'un qui traite des mœurs de son époque ». Les travers relevés par Savignac se situent à une échelle banale, quotidienne et domestique. Comme chez Tati, la description de la vie moderne prend sa force dans l'utilisation systématique de glissements formels fondés sur l'exploitation d'un motif ou d'une fonction. Ainsi du personnage de *Playtime*, qui examine une carte photocopiée à l'appui d'une colonne de marbre et se trouve, scrutant la colonne, perdu dans les veines du matériau comme autant de routes et de rivières. Chez Savignac : père, mère, enfant sagement assis, les yeux fixés sur le téléviseur, se confondent avec leurs sièges, dans une hybridation entre humains et objets. Ce fonctionnement repose sur la confiance accordée à la force propre du sens dénoté d'une forme, d'un motif, d'un son.

De nombreux éléments du cinéma de Tati naissent directement d'une idée graphique : pointillés des autoroutes dans *Trafic*, silhouettes qui découpent des pupilles dans les fenêtres en forme d'œil de la villa

Arpel de *Mon oncle*, appartements éclairés d'un immeuble dans *Playtime* présentant des scènes domestiques comme dans des cases de bande dessinée. Dans la multitude de petites saynètes, chez Disney aussi bien que chez Tex Avery, les gags surgissent du dérèglement des objets ménagers. On entend l'écho d'un grille-pain qui s'emballe et transforme les toasts en projectiles jusque dans la cuisine de madame Arpel. Le camping-car de *Trafic* s'apparente à l'in vraisemblable caravane multifonction de *Mickey et la caravane* (*Mickey's Trailer*, 1936) dont la plus spectaculaire propriété est de proposer un paysage bucolique intégré sur une toile de fond repliable qui, le signal du départ donné, dévoile une forêt de cheminées exhalant des panaches de fumée noire². Tati est au croisement de cette culture populaire américaine (qui est aussi celle des grands burlesques américains qu'il vénérât : Buster Keaton, Mack Sennett, W.C. Fields) et d'une tradition satirique française.

La nature profonde des convictions de Tati à l'égard de la modernité reste insoluble et Hulot, de film en film, quitte son quartier et se fond dans l'anonymat. Barthes, à propos de Savignac, se fait l'écho de la même ambiguïté. « Si la peinture que Savignac donne de notre modernité est critique, on n'est jamais tout à fait sûr (et c'est heureux) de son origine : est-ce Savignac qui ressent les dangers de la mécanisation et redoute pour l'homme les conséquences de son obsession technique ? Sans doute, je puis lire l'humanisme de Savignac comme l'expression de sa conviction mais aussi, d'une façon plus ambiguë, comme la projection d'un fantasme collectif, dont le créateur peut être, sans qu'on puisse en décider, ou le célébrant ou le démythificateur. »

1. "Préface à Savignac", *Défense d'afficher*, Delpire, 1971 ; repris dans *Œuvres complètes* de Barthes, tome III, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

2. Le thème de la maison ambulante comme microcosme comique se retrouve dans *La Roulotte du plaisir* (*The Long, Long Trailer*, 1954) de Vicente Minnelli.



À lire, à voir

À lire

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
 BRION, Patrick, *Tex Avery*, Paris, Éditions Chêne, 1990.
 EDE, François, GOUDET, Stéphane, *Playtime*, Paris, Cahiers du cinéma/Éd. de l'Étoile, 2002.
 FINCH, Christopher, *L'Art de Walt Disney : de Mickey à Mulan*, Paris, Éd. de La Martinière, 1999.
 LELIEUR, Anne-Claude, BACHOLLET, Raymond, *Savignac affichiste*, Paris, Éditions Bibliothèque Forney, Paris Bibliothèques, 2001.

À voir

Tex Avery, 63 films, dont *The House of Tomorrow*, 1949 ; *The Car of Tomorrow*, 1949 ; *Farm of Tomorrow*, 1954 ; *One Cab's Family*, 1952. 4 DVD (Warner Home Vidéo, 2003, zone 2).
 Walt Disney, *Le Meilleur de Mickey*, dont *Mickey's Trailer*, VHS (Buena Vista Entertainment).
 Jacques Tati, *Playtime* (Les Films de Mon Oncle, WILD SIDE Vidéo, Zone 2). Nombreux bonus, dont une biographie de Jacques Tati réalisée par Stéphane Goudet. Premier des six longs métrages de Jacques Tati qui feront l'objet d'une sortie DVD à partir d'éléments restaurés. Prochaine édition : *Mon oncle* (2004).

Références

SUR JACQUES TATI

Ouvrages

CHION, Michel, *Jacques Tati*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Auteurs", 1987. Un essai passionnant à entrées multiples sur l'univers de Tati, mêlant aperçus techniques et interprétations psychanalytiques.

DONDEY, Marc, avec la collaboration de Sophie Tatischeff, *Tati*, Paris, Éditions Ramsay, coll. "Ramsay cinéma", 1989. Peut-être le meilleur ouvrage sur Jacques Tati : informations nombreuses, iconographie rare, justesse de l'analyse.

GORIN, François, RICCO, Serge, *Tati : quoi de neuf M. Hulot ?*, Paris, Télérama, hors série, 15 mai 2002. Témoignages, documents d'archives et illustrations très variés font de ce numéro une véritable invitation pour (re)découvrir l'univers de Tati de façon intime et ludique.

GOUDET, Stéphane, *Jacques Tati : de François le facteur à Monsieur Hulot*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma/CNDP, coll. "Les petits cahiers", 2002. Ouvrage à vocation pédagogique. Commentaire original du cinéma de Tati, notamment sur la fonction du bruit dans la mise en scène.

LAUFER, Laura, *Jacques Tati ou le temps des loisirs*, Éditions de l'If, Coll. "Cinécritique", 2002. Comporte une étude sur *Trafic* articulant thématique (du monde moderne) et choix esthétiques.

Articles

AMENGUAL, Barthélémy, "L'étrange comique de M. Tati", *Cahiers du cinéma*, n° 32, février 1954, et n° 34, avril 1954. Bel essai en deux volets, par un critique qui, comme Bazin, fut toujours attaché à la notion de réalisme au cinéma.

DANEY, Serge, "Éloge de Tati", *Cahiers du cinéma*, n° 303, septembre 1979, repris dans *La Rampe*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard, 1982. Brillante analyse de l'absence de chute dans le comique de Tati.

BAUDRY, Pierre, "Sur le réalisme : *Trafic*", *Cahiers du cinéma*, n° 231, août 1971.

Entretiens

Trois entretiens parmi d'autres — un par décennie —, dont la lecture ne peut être que profitable : Tati est un des cinéastes qui parle le mieux, avec modestie et précision, de son travail.

BAZIN, André, TRUFFAUT, François, "Entretien avec Jacques Tati", *Cahiers du cinéma*, n° 83, mai 1958.

FIESCHI, Jean-André, NARBONI, Jean, "Le champ large : entretien avec Jacques Tati", *Cahiers du cinéma*, n° 199, mars 1968.

DANEY, Serge, HENRY, Jean-Jacques, LE PÉRON, Serge, "Entretien avec Tati : — le son — propos rompus", *Cahiers du cinéma*, n° 303, septembre 1979.

Sites internet

<http://www.tativille.com> Le site officiel sur Jacques Tati. Ce site au graphisme exceptionnel propose une immersion (sonore et animée) dans l'univers de Tati.

Inventivité et imagination restituent l'atmosphère de chaque film. Une véritable mine d'informations à notre portée et en prime l'actualité de Tati, au jour le jour, à travers le monde (festival, livres, expositions...).

<http://www.cinema.telerama.fr/edito/tati/une.html> Texte du hors série de Télérama avec documents interactifs. Des extraits, image par image, dont une scène dans le commissariat de police de *Trafic*.

ESSAI

BERGSON, Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, PUF, Quadrige Philosophique, 2002.

ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1983 (2e édition revue et augmentée : 1994). Ce manuel destiné aux étudiants de premier cycle universitaire et aux enseignants du secondaire aborde le cinéma sous différents aspects (l'espace, le plan, le montage, la narration, le langage, la réception, etc.).

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 2003. Dernière contribution d'un grand spécialiste de la question du son au cinéma et de Jacques Tati. Études historiques (des origines à aujourd'hui, entre cinéma d'auteur et cinéma populaire), et théorique qui interrogent le cinéma en tant qu'art sonore posant la question de « la place de l'homme et de sa parole dans le monde » ; glossaire détaillé.

PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, 2 vol., Paris, Larousse, coll. "In Extenso", 1995. Dictionnaire très complet qui propose des entrées par cinéastes, acteurs, producteurs, techniciens, genres, écoles, mouvements esthétiques, matériels et termes techniques.

SIETY, Emmanuel, *Le plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, coll. "Les petits cahiers", 2001. Une étude approfondie des différentes questions liées au plan cinématographique, qui développe plusieurs analyses détaillées (sur *Les 400 coups*, *Playtime*...) et s'enrichit de textes de critiques et de cinéastes, mais aussi de documents de travail.

SITES INTERNET

www.bifi.fr : la base de données encyclopédique de la Bibliothèque du Film ; dossiers téléchargeables (www.edu.bifi.fr) ; fiches méthodologiques (la recherche documentaire, les droits d'auteur) ; guide des sites internet sur le cinéma. Site fondamental.

<http://www.crac.asso.fr> : base de données sur les films au programme des dispositifs scolaires (*École et cinéma*, *Collège au cinéma*, *Lycéens au cinéma*)

www.ac-nancy-metz.fr/cinemav : site de l'académie Nancy-Metz consacré à l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel et à l'éducation artistique : ressources pédagogiques, outils d'éducation à l'image, travaux d'enseignants...

www.lyceensaucinema.org : documents couleur et prolongements pédagogiques.

VIDÉOGRAPHIE SÉLECTIVE

Charley Bowers - "Retour de Flamme" : *Charley Bowers, un génie à redécouvrir* - DVD (Socadisc, zone 2).

Charlie Chaplin - Coffret courts métrages 1915-1917 : *The Essanay and mutual comedies* - DVD (Arte, Zone 2). *The Kid* - DVD (MK2, zone 2). ADAV : réf.49920 (DVD). *La Ruée vers l'or* - DVD (MK2, zone 2). ADAV : réf.45373. *Le Cirque* - DVD (MK2, zone 2). ADAV : réf.49914 (DVD). *Les Lumières de la ville* - DVD (MK2, zone 2). ADAV : réf.49922 (DVD).

Les Temps modernes - DVD (L'Eden cinéma, zone 2). Ce DVD propose également des ressources sur les modes de représentation du travail : 60 extraits de films, documents iconographiques (peintures, photos).

Bert Haanstra - *Zoo*, in *Parlons femme* d'Ettore Scola - DVD (Zalys Distribution, zone 2).

Otar Iosseliani - *Lundi matin* - DVD (Artificial Eye, zone 2).

Aki Kaurismäki - *Au loin s'en vont les nuages* - DVD (G.C.T.H.V., zone 2). *L'Homme sans passé* - DVD (G.C.T.H.V., zone 2). ADAV : réf.49156 (DVD) / 49157 (VHS).

Buster Keaton - L'intégrale courts métrages de 1917 à 1923, dont *La Maison démontable (One Week)* - DVD (G.C.T.H.V., zone 2).

Les Trois Âges - DVD (Image Entertainment, zone 1).

Les Lois de l'hospitalité - DVD (KVP, zone 2).

Sherlock Junior - DVD (KVP, zone 2).

La Croisière du navigator - VHS/DVD (Ness music France, Arte, zone 2).

Takeshi Kitano - *Kid's Return* - DVD (Universal Pictures vidéo, Zone 2).

Sonatine - DVD (Studio Canal, zone 2).

Hana-Bi - DVD (Arte, G.C.T.H.V., zone 2).

Elia Suleiman - *Intervention divine* - DVD (France Télévision, zone 2).

Films de l'atelier 3, p. 17

Duel - VHS/DVD (UMVD, zone 1).

Harry Potter et la chambre des secrets - VHS/DVD (Warner Home Video, zone 2). ADAV : réf.476888 (DVD).

Qui veut la peau de Roger Rabbit ? - VHS/DVD (Buena Vista Entertainment, zone 2). ADAV : réf.47666 (DVD) / 1693 (VHS).

Toy Story - VHS/DVD (Buena Vista Entertainment, zone 2).

Christine - VHS/DVD (G.C.T.H.V., zone 2).

Films référencés dans le catalogue ADAV (octobre 2003). Pour les conditions, tél. 01 43 49 10 02.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : © Les Films de Mon Oncle. P. 19 coll. Bifi ; p. 21 © Sputnik Oy/Pyramide, © Océan Films. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.



Trafic séduit moins que *Mon oncle* ou *Playtime*. Ses décors sont moins pittoresques, son filmage plus classique, son humour plus grinçant. Mais par la thématique du retard, il prend à bras le corps le dilemme du temps vécu — comme contrainte sociale ou jeu. Il fait une ultime mise au point sur la figure évanescence et sans pareille de Hulot. Enfin, il pratique magistralement le comique mimétique et la sublimation du gag. Son cadre resserré met ainsi en valeur la bizarrerie foncière du cinéma de Jacques Tati.

Pierre Alferi

CNC

Culture
Communication
Ministère