

L'atelier Passeurs d'images présente
au cinéma de Nogaro

Mon Oncle

un film de Jacques Tati



Projection suivie d'une discussion

Samedi 29 septembre 20h30



Entrée 5€

LEXIQUE

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

ACCESORISTE Technicien chargé des accessoires du décor.

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

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

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

ANIMATION Principe de tournage image par image.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CADRE Limite du champ visuel enregistré sur la pellicule.

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

CAMERAMAN Voir Cadreur.

CARTON Voir Intertitre.

CASTING Recherche des comédiens en fonction des rôles à distribuer.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONTRETYPE Duplicata d'un film.

COPIE DE TRAVAIL Copie positive servant au travail de montage.

COPIE STANDARD (OU COPIE D'EXPLOITATION)

Film positif servant à la projection dans les salles commerciales.

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

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

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

CYAN Couleur bleu-vert, complémentaire du rouge.

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

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

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

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

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

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

DIRECTEUR DE PRODUCTION Responsable de l'administration du tournage.

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

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

DOLLY Type de chariot de travelling.

DOMINANTE Couleur prédominant anormalement sur les autres.

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

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

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

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

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

EXPLOITANT Société ou personne gérant les salles commerciales de cinéma.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Synopsis

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

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

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

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

Générique

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

Jacques Tati

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

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

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

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

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



Jacques Tati sur le tournage de *Mon Oncle*.

FILMOGRAPHIE

COURTS MÉTRAGES :

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

LONGS MÉTRAGES :

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

À la manière d'un peintre impressionniste

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

Il trouve son inspiration hors des studios

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

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

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

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



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

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

Tati l'équilibriste

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

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

Tati devient une star de la pantomime.

Il joue du dépouillement forcé de ses costumes (une casquette, un faux-col, un haut-de-forme) pour inventer une gestuelle corporelle nouvelle, héritée de la raideur et de l'étourdissant jeu de jambes de son maître Buster Keaton. Le grand corps mince "cassé en deux", les membres contractés, le dos courbé, la raquette tenue comme une poêle à frire, le vertige du boxeur "sonné" sont autant d'attitudes précises à l'origine des gestes comiques de Tati. Épurés, ces mimes et postures sportives ne cesseront de composer l'essentiel de ses premiers courts métrages, le personnage de Hulot et les numéros de l'ultime *Parade* (1974).

Les personnages

Croqués à la pointe sèche

M. Hulot

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

Gérard

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

M. Arpel

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

Mme Arpel

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

Les chiens

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



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



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



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

Les autres « acteurs »

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

Le bruitage

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

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

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

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

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

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

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

Humour de répétition

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



L'un des premiers dans l'histoire du cinéma, Tati traite la matière sonore à la manière d'un décor. Perdant toute fonction réaliste, les bruits prennent une valeur "surréelle" qui vient *déranger* la représentation réaliste des choses et des gens (comme le bruit des talons aiguilles de la secrétaire de M. Arpel). Ils deviennent également, comme ici, le moyen de provoquer des gags en série : tout le bel ordonnancement de la circulation automobile se trouve ainsi brutalement remis en question par un simple son détourné.

Âme d'enfant dans le film

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

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

« Arts du langage », « Arts du son » ; « Arts, rupture et continuité »



Jacques Tati propose un film presque sans dialogues compréhensibles. Les paroles ne sont qu'un bruit parmi les autres bruits. La polyphonie des bruits, des musiques et des voix est tout à fait inhabituelle.

Dans le monde des Arpel, ce sont les bruits qui dominent (les pas, l'aspirateur, l'électroménager, les portes automatisées...) Le couple ne se parle pas, car tout est mécanisé. Les bruits sont trop importants et les habitants ne s'entendent pas lorsqu'ils essaient de communiquer. Les grandes pièces de la maison produisent des sons très spécifiques voulus par Jacques Tati. La superposition de ces 3 couches sonores est aux antipodes de ce qui se fait habituellement au cinéma : le volume des voix est, en règle générale, privilégié.

Le contexte social des années 50

La plupart des familles vivent encore dans une seule et même pièce. La proportion d'habitations disposant à la fois de l'eau courante, de WC intérieurs, d'une salle de bain et du chauffage central était de 9% en 1953. Cette même année seulement 7,5% des logements étaient équipés d'un réfrigérateur.

En France, au début des années 50, le téléphone fixe ne fait pas encore partie des équipements que l'on trouve généralement dans un logement. Il faudra attendre les années 70 pour que le téléphone commence à se répandre.

Les 30 Glorieuses font référence à la période de forte croissance économique qu'a connue entre 1945 et 1975 la grande majorité des pays développés. En fin de cette période, on constate globalement que la société a été profondément remodelée, devenant une société de consommation de masse et une société de loisirs.

La différences des deux « mondes »



Le film permet la mise en scène de la dualité de deux mondes complètement opposés de l'après guerre : les quartiers nouveaux et aseptisés d'une part, et la ville ancienne d'autre part. Jacques Tati montre avec fascination et esprit critique la transformation de la société française après la seconde guerre mondiale.

« La vedette du film est avant tout le décor » Jacques Tati en 1966, cité dans Macha Makeïeff, Stéphane Goudet, *Jacques Tati, Deux temps, trois mouvements*, La Cinémathèque Française, Éditions NAÏVE, Paris, 2009, p. 47.

choix d'extraits :

- à 1 min 24 : Décor de la ville ancienne avec ses rues pavées ; son hygiène plus qu'approximative fait le bonheur des chiens errants.
- à 2 min 10 : Décor de transition entre la ville ancienne et l'urbanisme de la ville nouvelle, où tout est ordonné.
- à 2 min 17 : Décor présentant les abords de la villa Arpel. Représentation de la ville nouvelle très propre, avec ses circulations bien délimitées et ses barres d'immeubles en dernier plan.