

Transcrire le comique inaperçu

Playtime de Jacques Tati

Catherine Lemieux Lefebvre

Volume 34, Number 2, Spring 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81070ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lemieux Lefebvre, C. (2016). Review of [Transcrire le comique inaperçu / *Playtime* de Jacques Tati]. *Ciné-Bulles*, 34(2), 42–47.



Histoires de cinéma **Playtime** de Jacques Tati

Transcrire le comique inaperçu

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Les films de Jacques Tati n'ont pas d'histoire. Voilà ce que de nombreuses critiques ont reproché aux œuvres du cinéaste français — et plus particulièrement à son quatrième long métrage, **Playtime**. S'il est vrai que les synopsis de ces films peuvent aisément se résumer en une simple phrase, il serait erroné d'en déduire qu'il n'y a ni récit ni propos dans les créations de Tati. Soucieux scrutateur du monde en mutation au sein duquel il évolue, le cinéaste s'est attardé à en tracer le portrait, ou plutôt à esquisser « des » portraits de société et de quidams, en multipliant les interrelations possibles entre collectivité, modernité et individualisme. Le cinéma de Tati révèle un travail minutieux d'observation sociale qui rend visible le comique, parfois aux limites de l'absurde, à l'œuvre dans le banal quotidien. Loin de négliger la mise en place d'une histoire, le scénario de **Playtime** est au contraire foisonnant de détails et rédigé avec une précision quasi obsessionnelle. La filmographie de Jacques Tati témoigne de ce perfectionnisme et de sa vision artistique sans compromis. En 25 années de carrière, il n'a tourné que 6 longs métrages. Un nombre qui n'empêche toutefois pas le nom de Tati de trôner parmi ceux des plus grands réalisateurs.

Né en 1907 dans les Yvelines, en France, Jacques Tatischeff ne se destinait aucunement au cinéma. Fils d'un encadreur de prestige, il a grandi au sein d'une famille bien nantie et a pratiqué les activités réservées à la bourgeoisie. Durant sa jeunesse, il était attiré davantage par les sports que par les études et ce sont précisément ses exploits de mime pour recréer diverses situations sportives qui le mèneront vers le milieu du spectacle. S'illustrant d'abord sur les scènes du music-hall, Tati a fait ses premiers pas au cinéma en tant qu'acteur, puis comme scénariste de plusieurs courts métrages. Il joue, entre autres, sous la direction de René Clément et de Claude Autant-Lara. C'est en 1947 qu'il fait ses débuts comme réalisateur avec **L'École des facteurs**, un court métrage qui inspirera, deux ans plus tard, **Jour de fête** (1949). Ce dernier obtient une bonne réception critique et un accueil chaleureux du public. Le cinéaste développe rapidement son style, grandement influencé par le burlesque et les comiques du muet (Max Linder, Charlie Chaplin, Buster Keaton, etc.). Viennent ensuite **Les Vacances de M. Hulot** (1953), qui introduit le personnage de M. Hulot, puis **Mon oncle** (1958), qui remporte, en 1958, le Prix spécial du jury à Cannes et l'Oscar du meilleur film étranger l'année suivante. Fort de ce parcours brillant, Jacques Tati entreprend plus activement les démarches nécessaires à la réalisation d'un projet qui lui tient à cœur, celui de **Playtime** (1967).

Playtime suit un groupe de touristes américaines qui arrive à Paris pour une journée à l'occasion d'un voyage organisé

dans les grandes villes d'Europe. Et M. Hulot, de son côté, cherche quelqu'un dans un labyrinthe de bureaux. De prime abord banal, ce projet est pourtant particulièrement ambitieux. Jacques Tati considérait d'ailleurs ce film comme le plus représentatif, et peut-être même le plus abouti, de son travail de cinéaste. Cette réalisation colossale doit certes sa valeur aux qualités intrinsèques du film; toutefois, il est difficile de ne pas prendre en compte l'entreprise et les aléas qui ont marqué chaque étape de production de ce long métrage. Plus encore qu'une esthétique, qu'une mise en scène et qu'une construction narrative particulière, ce sont aussi la persévérance, l'ambition et la démesure qui ont participé à faire de **Playtime** un monument du septième art. Superpro-

S'il est vrai que les synopsis de ces films peuvent aisément se résumer en une simple phrase, il serait erroné d'en déduire qu'il n'y a ni récit ni propos dans les créations de Tati. Soucieux scrutateur du monde en mutation au sein duquel il évolue, le cinéaste s'est attardé à en tracer le portrait, ou plutôt à esquisser « des » portraits de société et de quidams, en multipliant les interrelations possibles entre collectivité, modernité et individualisme.

duction française qui a nécessité trois ans de tournage, il est encore aujourd'hui difficile d'évaluer le coût total de production de ce film, car de nombreuses sources diffèrent; mais le montant exact importe moins que l'impact qu'il a eu sur la réception du film. À sa sortie, nombre de détracteurs ont considéré le budget trop élevé compte tenu du résultat final et des recettes en salle. La fabrication des décors en est la principale cause. Non satisfait des lieux naturels trouvés à Orly, Tati a décidé de faire construire les immenses structures architecturales sur un terrain studio situé à Joinville: une haute tour commerciale longiligne, des espaces condo symétriques, une boîte de nuit moderne non complétée... Cette ville-décor, surnommée Tativille, qu'il souhaitait laisser comme une forme d'héritage aux jeunes cinéastes, sera malgré lui rasée à la fin du tournage; acte symbolique qui préfigure la réception du film.

En entrevue à l'émission *Le Sel de la semaine* à Radio-Canada en février 1968¹, Jacques Tati défendait l'envergure d'une telle entreprise en mentionnant que les sommes requises pour le

1. <http://archives.radio-canada.ca/emissions/411-5518/page/2/>.

chantier de la ville de **Playtime** ne dépassaient pas le salaire qui aurait été payé à une vedette de la trempe de Sophia Loren. La « star » du film est ainsi cette ville démesurée à la géométrie calculée, cette ville ultramoderne où rien n'est laissé au hasard; de la transparence impeccable des vitrines

devient secondaire et permet d'ébaucher les premières sinuosités au sein de ces « rectilignes ».

Les courbes naissent plus clairement et persistent dès les séquences se déroulant lors du jour de l'ouverture de la boîte de nuit. Le rapport au cercle se fait explicite à la fin du film lors du ballet de voitures qui semblent tourner sans cesse ni destination apparente. **Playtime** met en scène le rêve moderne et en exergue l'inanité de ce désir de modernité fantasmée. Les affiches publicitaires vantent la beauté des prouesses architecturales des villes nouvelles et font des Paris, des Barcelone et des Venise, des métropoles qui se confondent par la conformité de leurs lignes et la constance de leurs figures, sans possibilité de se distinguer l'une de l'autre. Comme il l'avait fait dans son précédent film, **Mon oncle**, Tati met en évidence l'absurdité de la société moderne qui se construit. Le voyage des touristes pourrait tout simplement ne pas exister, puisqu'une seule destination serait nécessaire pour les connaître toutes, si ce n'était des déviations dues aux maladresses et aux surprises naissant des hasards humains. De même, « **Playtime**, comme **Jour de fête** et **Trafic**, tourne en dérision

Playtime met en scène le rêve moderne et en exergue l'inanité de ce désir de modernité fantasmée. Les affiches publicitaires vantent la beauté des prouesses architecturales des villes nouvelles et font des Paris, des Barcelone et des Venise, des métropoles qui se confondent par la conformité de leurs lignes et la constance de leurs figures, sans possibilité de se distinguer l'une de l'autre. [...] Le voyage des touristes pourrait tout simplement ne pas exister, puisqu'une seule destination serait nécessaire pour les connaître toutes...

jusqu'aux reflets qui y apparaissent afin de faire naître le gag et la réflexion, tout en rappelant que ce genre de structures ne favorisaient en rien les contacts humains. La forme même du récit est fondée sur ce décor. Spécialiste de l'œuvre de Jacques Tati, François Ede souligne que « [l]e film se structure donc autour de ces deux figures géométriques (la ligne droite et le cercle) en opérant le passage de l'une à l'autre. Dans la première partie, les touristes arrivent à l'aéroport et suivent les trajets rectilignes que leur impose l'architecture : couloirs, escaliers roulants, parcours balisés par les flèches. Tous ont une démarche rigide et leurs changements de direction s'effectuent à angle droit par pivotement des talons »². Peu à peu, le rapport à la ligne se modifie, notamment avec l'incapacité de M. Hulot de suivre « la droite » architecturale, comme la sociale. Le déphasage du personnage, et parfois sa simple présence dans ces lieux, bouleverse la capacité des autres à respecter les lignes imposées. Il provoque de la sorte plusieurs malentendus lorsqu'il se retrouve involontairement dans une foire commerciale alors qu'il devait être plutôt en entretien auprès de M. Giffard. Un peu plus tard, ce même M. Giffard, qui se promenait avec l'assurance d'un automate, se fracassera le visage contre les baies vitrées délimitant les couloirs longilignes en tentant de rejoindre Hulot qui quitte les lieux, emporté par les imprévus. L'entrevue avortée qui était l'objet premier de la visite d'Hulot

l'obsession d'aller droit au but, de délivrer en temps et en heure objets et messages »³. Ce seront les moments imprévus, s'éloignant du contrôle et des horaires préprogrammés, qui feront vivre aux touristes les singularités de la ville et son unicité.

Tati choisit la voie de l'humour pour élaborer « [n]on une théorie de la ville mais une théorie du processus et des modalités de la fabrique de la ville. Jacques Tati ne critique pas tant l'orientation prise par la ville que le projet lui-même considéré à la fois comme orientation donnée à la ville et accélération du processus visant à mettre en œuvre cette orientation »⁴. Le cinéaste critique ainsi l'usage qui est fait de cette urbanité ultra technologique. C'est pourquoi la caméra scrute avec attention les gens évoluant dans la ville, leur manière d'y circuler, leurs tentatives de s'adapter à cet espace, mais aussi la façon dont la population est emportée, sans même s'en apercevoir, par le tourbillon de la nouveauté, du mécanisé et du dernier cri. Déjà dans **Jour de fête**, Jacques Tati mettait en évidence l'incohérence et la non-nécessité de suivre le chemin direct menant à la complétion des tâches à réaliser. Si chez François le facteur s'éveille le désir de livrer le courrier avec l'efficacité mécanisée plus grande que nature de la poste étasunienne, tout dans le récit démontre que

2. EDE, François et Stéphane GOUDET. *Playtime*, « Le temps de jouer » par François Ede, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 107.

3. *Ibid.* p. 107.

4. LAFFONT, Georges-Henry et Denis MARTOUZET. « Tati, théoricien de l'urbain et Hulot, habitant », *L'Espace géographique*, 2010, vol. 39 n° 2.

l'essentiel de la livraison du courrier, dans ce petit village de France, réside en fait dans les écarts dus aux relations humaines qui en allongent le parcours. Cette idée est à nouveau à l'œuvre dans **Playtime**, notamment dans le contraste entre l'efficacité monotone de la tour à bureaux et l'improvisation chaotique qui éclot dans la boîte de nuit alors que, des erreurs de l'architecte, naissent l'amusement et des rapports sociaux spontanés.

Durant la préparation du projet, Jacques Tati a effectué divers tests de pellicule afin de trouver le format adéquat permettant de bien porter à l'écran les imposantes structures urbaines, de même que les subtilités comiques du rapport qu'entretient l'individu avec la ville. **Playtime** devient ainsi le premier film français tourné en 70 mm. Le large format de l'image favorise les mouvements complexes et le film regorge de plans d'ensemble cadrant de vastes espaces, peu à peu habités par les personnages. Dans des va-et-vient perpétuels, les figures humaines s'animent, rentrent dans le champ, s'y attardent ou se hâtent d'en ressortir. Jacques Tati maîtrise l'art de filmer ces ballets humains qui provoquent, par l'apparente banalité de leurs actions, un humour singulier qui parviendra ou non à interpeller les spectateurs. La séquence d'introduction qui se déroule à l'aéroport expose, dès les premières images, le type de mise en scène privilégié par Tati. Deux religieuses arpentent les couloirs, le claquement sonore de leurs semelles se répercute à un rythme constant synchronisé au mouvement des rabats de leur voile battant la cadence. On distingue un couple assis à l'avant-plan; l'épouse parle et ses mots sont à peine audibles, mais les paroles importent peu, le ton et une forme d'agacement du mari suffisent. Un militaire au pas saccadé, un concierge qui recherche avec attention la poussière, des hôtesses qui prennent les pauses telles des mannequins dans les vitrines des magasins, tous ces personnages hétéroclites habitent ainsi le cadre pendant quelques instants et y reviennent parfois pour accentuer le comique. La caméra de Tati est observatrice et, si la réalisation n'offre pas au spectateur des prouesses techniques à la caméra, ce sont plutôt les prouesses de mise en scène et de direction d'acteurs qui sont valorisées.


À l'opposé, la conception sonore révèle une incroyable recherche et un important travail de création. Certains bruits sont amplifiés — c'est le cas notamment de l'étiquette virevoltante de la valise du président —, d'autres sont insérés pour recréer de toutes pièces une action « mimée » à l'écran (Tati utilisait déjà ce processus dans **Les Vacances de M. Hulot**, notamment dans la célèbre scène de ping-pong) et les paroles sont très souvent repoussées au deuxième plan, la voix humaine devenant parfois un simple bruit parmi tant d'autres. Dans l'œuvre de Tati, la création sonore offre une forme de déphasage ou d'exacerbation de ce qui est montré à l'écran, ce qui ajoute encore à l'effet comique. L'humour



M. Hulot : La création d'un personnage

Si la silhouette haute et bondissante de Jacques Tati demeure associée, dans l'esprit des cinéphiles, au personnage de M. Hulot — comme Charlie Chaplin l'était à Charlot —, c'est sous les traits d'un facteur que le cinéaste a débuté sa carrière de réalisateur-acteur. Dans la filmographie de Tati, Hulot a rapidement éclipsé le personnage de François le facteur de **Jour de fête** (et celui de l'artiste de cirque dans **Parade**, sorti en 1974, est pratiquement oublié). Pourtant, dans le sillon du succès public de **Jour de fête**, les producteurs avaient demandé à Tati d'écrire un nouveau film mettant en scène ce personnage. Le réalisateur avait refusé, trouvant que François le facteur à képi ressemblait un peu trop à un « certain général », en référence à De Gaulle.

Le cinéaste avait alors remplacé le facteur maladroit et naïf par M. Hulot, ce personnage débonnaire, à la fois « monsieur Tout-le-Monde » et un marginal qui ne s'intègrent pas parfaitement dans le cadre social de la technologie et de la modernité. Au *Sel de la semaine*, Jacques Tati parlait de M. Hulot comme de « quelqu'un qui existe, alors qu'autrefois, le personnage du comique [était] complètement inventé et imaginé », ainsi « ce qui arrive à Hulot peut arriver à chacun d'entre nous. [...] ». Si les événements et les situations dans lesquels se retrouve le personnage rappellent par leur vraisemblance le quotidien, c'est par l'interprétation et la gestuelle qu'il fait rire et ravive la pantomime du cinéma burlesque. Si le jeu de Tati change peu de François à Hulot (bien que le facteur se rapproche davantage du style du muet), c'est peut-être surtout parce qu'Hulot possède un rapport au comique qui naît fréquemment de sa relation à l'Autre. Les interrelations directes comme indirectes du protagoniste avec son environnement et les autres accentuent le mutisme du personnage.

En effet, contrairement au facteur, M. Hulot est homme de peu de mots, un personnage qui s'exprime plus aisément par le geste que par la parole et est même plus facilement compris par son langage corporel que verbal (la scène de son arrivée à l'hôtel dans **Les Vacances de M. Hulot** en est un bon exemple). Bien que le gag émerge fréquemment du jeu du corps, Jacques Tati donne à son personnage une subtilité d'exécution et une finesse dans les détails qui le distingue de la tradition burlesque du cinéma des premiers temps. L'humour se raffine peu à peu et acquiert un second niveau : il ne s'agit plus uniquement de chutes ou de coups de pied sur les représentants des forces de l'ordre, mais de malaises ou de dissonances sociales passant par les mouvements d'une main incertaine ou d'une salutation de politesse inattendue. (Catherine Lemieux Lefebvre) 



particulier de Tati est toutefois un pari risqué, car le réalisateur ne guide pas le spectateur, il lui présente un tableau général dans lequel se succèdent et s'accumulent nombre de situations comiques. Questionné à ce sujet par Fernand Seguin du *Sel de la semaine*, le cinéaste déclarait : « Je donne une image au spectateur, je ne lui mets pas les points sur les "i" et j'aime bien qu'il cherche lui-même. Je le fais participer, c'est un clin d'œil pour dire : venez avec moi derrière la caméra et vous allez voir, vous allez observer. » Alors que certains spectateurs peuvent s'amuser des badauds qui dansent avec des mouvements endiablés sur la piste de la boîte de nuit, d'autres goûteront les allers-retours des serveurs ou encore la réaction des consommateurs. Pour apprécier pleinement un film comme **Playtime**, il est nécessaire de multiplier les visionnements — ce que ne fera pas la majorité du public —, chacun permettant de découvrir de nouveaux éléments. Un tel film requiert une grande implication du public qui se doit d'être totalement attentif.



Jacques Tati sur le tournage de **Playtime**

Tati s'attarde à filmer des foules au sein desquelles s'accumulent et se juxtaposent les gags audiovisuels. Avec **Playtime**, il pousse à l'extrême son refus de hiérarchiser les personnages. M. Hulot n'est plus le véritable protagoniste, les personnages secondaires et les figurants deviennent aussi des sources importantes d'humour. Lors de l'arrivée de M. Hulot dans la tour commerciale, c'est le responsable de l'accueil et de la sécurité qui, devant le complexe tableau électrique de l'entrée, amène la source première du comique. Bien qu'Hulot, qui ne surgit qu'à deux moments dans l'image, suscite tout de même le rire, il partage la comédie qui n'est pas aussi fortement attachée à la « vedette ». Le célèbre personnage se perd ainsi dans la masse et Tati va même jusqu'à démultiplier les « Hulot », ajoutant à même le récit des sosies qui confondront les personnages. La première apparition d'Hulot sera d'ailleurs vite remplacée par une doublure. Le fait qu'Hulot ne soit ni le véritable protagoniste du film, ni un participant régulier au développement de l'action, ni l'unique créateur du gag, comme il l'était dans les précédents **Les Vacances de M. Hulot** et **Mon oncle**, fut loin de plaire au public. Ce dernier ne reconnaît pas entièrement la formule qu'il avait appréciée jusqu'alors dans le cinéma de Tati et il demeure récalcitrant vis-à-vis de la construction nouvelle de cet opus. Aux nombreuses difficultés rencontrées au moment de la préproduction et de la production s'ajoute ainsi la déconfiture de la sortie en salle. **Playtime** s'avère un échec commercial et obtient un succès mitigé tant auprès du public que de la critique. Alors qu'Henry Chapier, du quotidien français *Combat*, qualifiait ce film de « navet monumental », Jean de Baroncelli du *Monde* usait pour sa

part de termes plus élogieux, notant entre autres la « grande beauté plastique » de cette « prodigalité » que représentait **Playtime**. Bien que le temps donne désormais et plus unanimement raison à Jacques Tati et à son talent de créateur, l'insuccès du film aura placé le réalisateur — et ses producteurs — dans une position financière difficile dont il ne parvint jamais véritablement à se relever, l'obligeant à vendre les droits de ses précédents films (**Les Vacances de M. Hulot** et **Mon oncle**) afin de rembourser ses créanciers. Le prix à payer a été élevé pour réussir à mettre au monde ce projet titanesque.

Œuvre de la démesure, **Playtime** est un film de contrastes et de nuances. L'acuité du regard porté par Tati sur la société oscille entre subtilités qui se remarquent à peine et gags visuels à la manière de Laurel et Hardy (la scène où Hulot, à la suite d'un problème de communication avec le portier de l'hôtel, fait éclater une porte vitrée en est un excellent exemple). Il parvient ainsi à susciter chez le spectateur attentif un mélange d'éclats de rire spontanés et de sourires complices dès lors que celui-ci a perçu et reconnu un détail cocasse. Car, si **Playtime** est « aussi l'inquiétude diffuse des lieux modernes »⁵, la légèreté du ton choisi par Tati rend plus accessible la critique et invite sans doute plus aisément à la réflexion sur le rapport qu'entretient l'individu (et la collectivité) à son environnement. Le film se fait le miroir de la société, un miroir grossissant qui en dilate les travers et joue avec la perception du spectateur pour trouver, en provoquant son rire, une marque d'approbation et de collaboration. **CE**

5. EDE, François et Stéphane GOUDET. *Playtime*, « Le grand désorienté » par Macha Makeïeff, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 8.