

24 images

Y a d'la joie

Thierry Horguelin

Number 82, Summer 1996

URI: id.erudit.org/iderudit/23471ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (1996). Y a d'la joie . *24 images*, (82), 4–6.

Tous droits réservés © 24 images, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

Y a d'la joie

PAR THIERRY HORGUELIN

« J'ai tourné *Jour de fête* entièrement en couleur, mais c'était un nouveau procédé et nous n'avons jamais pu en tirer de copie », regrettait Jacques Tati en 1975. Par mesure de sécurité, une version en noir et blanc avait été filmée avec une deuxième caméra qui « doublait » la caméra couleur. C'est cette version qui fut montée en 1947 et exploitée deux ans plus tard. Tati s'était si mal résigné à l'absence de couleur qu'il tourna en 1961 de nouveaux plans au village de Sainte-Sévère pour intégrer au film le personnage du peintre, et justifier l'ajout de quelques touches colorées au pochoir (le drapeau bleu-blanc-rouge, les guirlandes, le ballon jaune). C'est la version que nous connaissons tous jusqu'à ce jour, celle qui était exploitée en cassette vidéo et projetée à la Cinémathèque. Quant au négatif Thomsoncolor, jugé à l'époque inutilisable, il fut jeté par Tati lui-même dans une benne à ordures, où sa fille Sophie eut l'idée providentielle d'aller le récupérer. Les bobinots de pellicule dormirent trente ans dans une cave avant qu'on puisse ressusciter la version originale du film en couleur, telle que Tati l'avait rêvée. (Logiquement, le personnage du peintre, assez convenu et désormais inutile, en a été éliminé pour se rapprocher du montage original de 1947: le film y perd en pittoresque facile et gagne en punch burlesque; en revanche, la séquence de la sourde, absente de la version de 1961, a été réintégrée au film.)

Dans un livre passionnant qui se lit, selon la formule consacrée, comme un roman policier¹, François Ede, maître d'œuvre de la restauration, a raconté l'incroyable travail qui a permis cette résurrection: plusieurs années d'enquête auprès des survivants de l'équipe du film, de recherche sur l'invention des procédés couleur et de tâtonnements en laboratoire ont été nécessaires pour reconstituer le procédé d'alors. La principale difficulté du Thomsoncolor vient de ce qu'il s'agit d'un procédé additif, dit lenticulaire (à l'inverse des pellicules soustractives beaucoup



Séquence de la désopilante tournée « à l'américaine » du facteur François. Tati introduit déjà un thème qui parcourra toute son œuvre: la tension entre la tradition et la modernité.



plus stables, comme l'étaient à l'époque l'Agfacolor allemand et le Technicolor américain). Le film est tourné sur pellicule gaufrée à fines cannelures, sur lesquelles le spectre lumineux se décompose comme dans un prisme. La séparation des couleurs étant virtuelle



«Entre le pittoresque villageois et un burlesque plus direct, hérité du muet.»



— la pellicule est toujours en noir et blanc —, il fallait retrouver la combinaison correcte du filtre et de l'optique utilisée au tournage, de façon à retrouver sur les aspérités de la pellicule les rouges, les bleus et les verts qui, assemblés, restitueraient la palette de la prise de vue. Et ainsi résoudre le problème le plus épineux posé par le procédé: l'établissement d'un négatif permettant le tirage ultérieur de copies.

Faiblement saturée, d'une pigmentation peu dense, la couleur de *Jour de fête* ne flamboie pas comme le Technicolor. Les teintes sont douces, fragiles, un peu passées, et rappellent les autochromes

des frères Lumière ou les très belles vues balnéaires en couleur de la Gaumont (1912), récemment restaurées. Leur tremblement nuance l'euphorie du film d'une émotion indéfinissable. Cependant, ce n'est pas à l'exhumation d'une curiosité archéologique que nous sommes conviés. Au contraire, tout se passe comme si, en retrouvant ses couleurs, le film se réveillait enfin d'un long sommeil pour vivre pleinement sa vie, trouver son véritable sens et prendre sa place exacte, dans son époque et dans l'œuvre de Tati.

La première vertu de la couleur retrouvée est en effet de recadrer *Jour de fête* dans l'époque de son tournage et de lui prêter une valeur documentaire. C'est une évidence, que le film donne à éprouver: pour la première fois nous voyons au cinéma les couleurs de la France de 1947. Au cinéma, le noir et blanc est facteur d'intemporalité, tandis que la couleur date un film, au meilleur sens du mot. En noir et blanc, le village de *Jour de fête* reposait hors du temps, dans l'éternité bucolique d'une province immémoriale. En couleur, nous découvrons une vie rurale à la fois plus proche et plus lointaine (un demi-siècle, c'est long et court à la fois), dans un pays à peine sorti de la guerre, ce que signale notamment la présence de l'armée américaine sur le territoire français (la jeep et les MP). Le titre même de *Jour de fête*, le lever du drapeau tricolore sur la place du village prennent soudain un autre sens dans un pays récemment libéré, qui réapprend lentement la joie de vivre. De même, ce contexte historique retrouvé (les débuts de l'hégémonie américaine sur le Vieux Continent par l'application du plan Marshall) donne un autre sel à

Une séquence...

la vision, dans la baraque foraine, des images d'actualités (qui restent, elles, en noir et blanc), et à la désopilante tournée «à l'américaine» dans laquelle se lance ensuite le facteur François pour rivaliser avec les postiers d'outre-Atlantique («Rapidité, rapidité!»). Tournée qui se termine au fond de la rivière, ce qui amène François à renoncer au modèle américain pour renouer avec un art de vivre bien français (il abandonne la distribution du courrier à un gamin pour aider les paysans aux travaux des champs): on aura reconnu en germe l'opposition tradition-modernité, qui ne cessera plus de traverser le cinéma de Tati, de *Mon oncle* à *Playtime*.

Des années avant le travail chromatique extrêmement élaboré de ces deux films, il est frappant de découvrir combien la couleur faisait déjà partie intégrante du projet formel de *Jour de fête*: «Je m'étais donné beaucoup de mal pour faire ce film en couleurs. J'avais fait repeindre beaucoup de portes dans le petit village en gris assez foncé, j'avais habillé tous les paysans avec des vestes noires et surtout les paysannes, pour qu'il n'y ait presque pas de couleurs sur cette place. La couleur arrivait avec les forains et leurs baraques, et les manèges et les chevaux de bois. Quand la fête était terminée, on remettait la couleur dans les grandes caisses et la couleur quittait le petit village.» Impossible en lisant ces propos de ne pas penser aux camaïeux neutres de *Playtime* qui en seront l'aboutissement. D'emblée, Tati conçoit la couleur dans le sens d'une rareté signifiante.

Jour de fête reste, il ne faut pas l'oublier, le premier long métrage d'un débutant génial, qui transporte derrière et devant la caméra son expérience du music-hall et son amour des grands burlesques américains (Buster Keaton au premier chef). L'inscription du burlesque au cœur du quotidien, la préférence donnée au plan large, mettant en valeur les évolutions des personnages dans le cadre, pour ne rien dire du travail sur la parole et le bruit annoncent le grand Tati. Cependant, la géométrisation savante du gag, la dialectique du détail et de l'ensemble seront quintessenciées à partir des *Vacances de M. Hulot*, jusqu'à leur dissémination dans la prodigieuse tapisserie visuelle et sonore de *Playtime*. En regard de ces chefs-d'œuvre, *Jour de fête* accuse une certaine hétérogénéité entre le pittoresque villageois et un burlesque plus direct, directement hérité du muet, qui n'aura plus jamais cette franchise chez Tati, et fait de la tournée finale du facteur un morceau éblouissant d'invention visuelle, de drôlerie, de rythme et de cinégenie. La mélancolie, l'inquiétude face à l'arrivée du monde moderne viendront plus tard. Pour l'heure, la bonhomie, l'insouciance et la jubilation de *Jour de fête* sont sans mélange, ce sont celles d'une chanson de Trenet. Avec la couleur retrouvée, c'est un rayon de soleil qui vient frapper un village endormi derrière ses volets gris, c'est un film qui se réveille et qui chante. ■

1. *Jour de fête ou la couleur retrouvée*. Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995. Voir 24 images n° 81, p. 63.

JOUR DE FÊTE

France 1949. Ré.: Jacques Tati. Scé.: Tati et Henri Marquet, avec la collaboration de René Wheeler. Ph.: Jacques Mercanton et Jacques Sauvageot. Mont.: Marcel Moreau. Int.: Jacques Tati, Paul Frankeur, Guy Decomble, Santa Relli, Moine Vallée, Roger Rafal, Beauvais, Delcasson. Nouvelle version restaurée en 1994 par Sophie Tatischeff et François Ede. 70 minutes. Couleur. Dist.: CFP.

Cela a été suffisamment dit et écrit pour ne pas insister. *Jour de fête* fut tourné avec un budget modeste, essentiellement en décors naturels, avec peu de comédiens professionnels..., Jacques Tati venait du music-hall comme bon nombre des collaborateurs du film. De ne point appartenir au milieu du cinéma contribua sans aucun doute à la tonalité singulière de ce premier long métrage. En même temps, dès *Jour de fête*, Tati affirme clairement son esthétique. Une scène, située dans le premier quart du film, le dit sans ambiguïté. Le garde champêtre annonce à la population une projection au village, la caméra s'approche de lui : «Ce soir, sur la place, grande séance de cinéma (on commence à entendre, off, le son d'un film. Répétition pour la soirée?), d'amour avec la belle Gloria Parson (nous sommes passés devant le chaiteau et découvrons une jeune fille du village poussant une brouette qui s'approche de l'affiche du film), de l'héroïsme avec le célèbre et audacieux Jim Parker (alors qu'elle se poste devant l'affiche, à l'arrière-plan, nous voyons un des forains se diriger vers la jeune fille) et son cheval Dixy...» Tandis que la voix du garde champêtre poursuit son boniment, le son du film prend de plus en plus de place. Le jeu de séduction qui se met en place à l'image redouble la scène d'amour que l'on entend (en V.O. qui plus est). Le comique naît pour une part du décalage entre le stéréotype de la romance suggérée par la bande-son et le dérisoire des attributs des personnages sur cette place de village (le forain affublé d'un chapeau de cow-boy serre virilement un mégot entre ses dents et manipule une équerre comme s'il s'agissait d'un colt). Tati pointe là et s'amuse de l'identification qu'induit ce type de cinéma. La jeune paysanne, bercée par la bande-son, s'est à peine mise à rêver devant l'affiche