

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

58 | 2009
Varia

Tati dans la vitrine

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3969>

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 144-148

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Tati dans la vitrine », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3969>

Tati dans la vitrine

Ces derniers mois, Tati s'est affiché un peu partout : dans les vitrines des libraires (réédition du livre de Jacques Kermabon sur *les Vacances de M. Hulot*, chez Yellow Now, entre autres), sur les devantures des cinémas (reprise du film, en version restaurée), dans les salles d'exposition de la Cinémathèque française (« Tati deux temps, trois mouvements ») et jusque sur les murs de la Capitale, avec l'utilisation publicitaire d'un photogramme de *Mon Oncle* destinée à attirer l'attention sur l'exposition de la CF. Avant d'en venir à ce que cette présence massive révèle de notre perception actuelle de l'œuvre de Tati, sans doute faut-il déjà s'étonner que, dans cet ensemble, ce qui a principalement fait événement c'est la censure du photogramme par la RATP qui, dans une sorte de transformation de la loi Evin en code Hays, a choisi de dissimuler la pipe de Hulot plutôt que d'encourir le risque d'être poursuivi. Certains gloseront probablement sur le fait que notre société ne s'affronte que de plus en plus rarement à la censure et privilégie donc l'autocensure, et d'ailleurs plus souvent au nom de principes idéologiques que du simple respect de la loi. Cependant on peut se demander si le problème se situe vraiment à ce niveau, ou, pour le dire autrement si c'est bien une pipe, plutôt qu'autre chose, que dissimule le petit moulin des affiches de la RATP. Cet ornement, ajouté par Macha Makeïeff, afin de faire « en sorte que la

lettre de la loi soit respectée, mais surtout que tout le monde prenne conscience de la substitution et de son absurdité » (*le Monde*, 23 avril 2009), a donc pour « auteur » celle qui est à l'origine de l'exposition (dont elle est la commissaire avec Stéphane Goudet, tandis qu'elle a « imaginé et conçu » le catalogue de l'exposition) et qui gère, avec Jérôme Deschamps (à travers la société « Les Films de Mon Oncle »), les droits de l'œuvre de Tati. Notons au passage qu'ils se sont déjà occupés, exactement dans la même optique – résolument moderniste (avec études du look et du design chez Tati !) –, des éditions DVD de *Play Time* et de *Mon Oncle*, dont un des bonus s'intitulait d'ailleurs « deux temps, trois mouvements ». Outre qu'elle a déclenché ainsi un magnifique coup (double) publicitaire, l'intervention de Macha Makeïeff a placé le centre des discours autour de l'auteur Tati, bafoué dans son droit (c'est le sens de l'article du *Monde* sus-mentionné). Que l'auteur Tati soit bafoué... sans doute, du moins si l'on accepte comme certaine l'idée qu'il aurait réagi négativement à cette situation. Mais s'il s'agit de faire tourner les tables pour en savoir un peu plus, peut-être pourrait-on (se) demander si cette polémique stérile n'occulte pas une autre atteinte à l'esprit de l'œuvre, moins circonscrite et donc plus problématique : celle que lui porte l'exhibition actuelle de Tati par ses ayants droit. Certes, il ne saurait être question de nier les mérites de cette présence massive de Tati : remettre ce cinéaste au cœur de la réflexion

sur le cinéma et ses rapports à la société (qu'il a décrite avec tant d'acuité dans ses films), ne peut qu'être profitable, et le faire dans de bonnes conditions (restauration des films) est une nécessité. Mais comment ne pas voir que restaurer Tati, exposer Tati c'est le ré-interpréter, donc développer un point de vue qui encourt évidemment le risque de ne pas correspondre à l'esprit de l'œuvre ? On objectera que celui-ci ne se définit pas aisément. Mais alors encore faut-il convenir de la difficulté, plus grande encore, à cerner, près de trente ans après sa mort, « la volonté de l'auteur » (dossier de presse de la restauration des *Vacances de M. Hulot*, p. 7). L'œuvre, elle, a au moins le mérite d'être encore présente, donc opposable à ce qu'on en dit et ce qu'on en fait. Ainsi, comment affirmer que cette restauration « respecte le montage image et son, tel que voulu par Jacques Tati » (id. p. 45) lorsque l'on sait, comme les restaurateurs eux-mêmes, que ce « vouloir/voulu » n'a pas existé sous une forme unique et définitive, mais s'est trouvé modifié par trois versions différentes du film, qui correspondent donc toutes à un « vouloir/voulu » précis, daté, de Tati ? Reste, cela étant, que la restauration/ré-interprétation des *Vacances de M. Hulot* paraît, hormis sur quelques détails, bien plus satisfaisante que l'exposition Tati : elles partent du même présumé, sans en faire un usage identique. Prenons un exemple précis : exposer, en salle et « en livre » (dans le catalogue), un « vase blanc, dit vase Tati » (p. 70 dudit catalogue) conçu en 2007 par le sculpteur Michel Lucotte

produit une double lecture de l'œuvre de Tati, et plus particulièrement de *Mon Oncle*, puisqu'un vase de ce type figure sur la table du séjour de la famille Arpel. D'abord, montrer Tati comme source d'inspiration d'artistes contemporains revient à l'arracher de sa réalité historique pour le transformer en (objet) moderne. C'est probablement là, d'ailleurs, que se situe le discours principal de l'exposition et de son catalogue, qui se concentrent sur les films « modernes » de Tati (*Jour de fête* et *les Vacances de M. Hulot* sont largement sous-représentés), tentent d'en montrer la portée visionnaire (un passage/chapitre est intitulé « la modernité comme terrain de jeu » et s'attache notamment à souligner la critique de la société automobile à l'œuvre dans presque tous les films de Tati – et pas seulement dans *Trafic* – en les mettant sur le même plan que les compressions de César, qu'une sculpture réalisée en 2007 par Étienne Bossut, qui représente la carcasse d'une Coccinelle criblée de balles, ou qu'une mythologie de Barthes – rencontre très improbable – consacrée à « la nouvelle Citroën ») et les habillent d'une présentation très « air du temps » qui confinent Tati à devenir en fait l'objet d'une sorte d'installation multimédia signée par Macha Makeïeff (laquelle, symboliquement, ouvre le catalogue par son carnet de travail préparatoire à l'exposition, là où, carnet pour carnet, il aurait pu être plus intéressant de reproduire ceux contenant les gags élaborés par Tati). Cette exposition s'inscrit d'ailleurs ainsi dans la tradition de celles qui se sont

imposées depuis la fermeture du musée Henri Langlois, d'abord hors de la Cinéma-thèque française (Hitchcock, Cocteau), puis dans ses murs (Guitry, par exemple) : elle est conçue comme un geste critique visant à affirmer un regard esthétique sur l'œuvre (au mieux), ou à répéter des topoï critiques (Renoir/Renoir), très loin (en tout cas pas au même étage !) de l'exposition pensée comme historiographie, telle qu'a pu (« l'art trompeur », Marey, etc.) et peut encore (Méliès) l'élaborer Laurent Mannoni. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'affirmer la supériorité ontologique d'un modèle sur l'autre, mais juste de s'étonner de la manière dont les expositions « critiques » malmènent l'histoire, en adoptant une posture et une méthode téléologiques (allant jusqu'à passer commande, à des artistes, d'œuvres évoquant Tati). Ajoutons, pour finir sur ce point, que ce choix est clairement assumé par les commissaires (Goudet parle dans le texte introductif du catalogue d'une « lecture subjective » qui passe notamment par la volonté « de ne pas traiter tous les films et toutes les séquences à égalité » et de hisser Tati « loin de sa réputation de cinéaste conservateur ») et qu'il engendre parfois de très bonnes idées (les rapprochements avec les dessins de Steinberg ou entre le canapé des Arpel et le fauteuil Le Corbusier)... surtout lorsqu'elles respectent le sens de l'histoire, ou plus exactement les significations possibles des films. Ainsi, il n'est pas certain que le geste muséographique consistant à rapprocher

aujourd'hui le divan renversé de *Mon Oncle* de la chaise longue Le Corbusier, sans autre espèce d'analyse, dise la même chose que ce que laisse comprendre le film : chez Tati, finalement, le fauteuil Le Corbusier n'est qu'un divan renversé alors qu'ici, le divan renversé devient un Le Corbusier. Il y a là justement comme un renversement de la signification qui fait de Tati, critique d'une certaine modernité, un moderniste.

La seconde signification produite par l'exposition du « vase Tati » tient à ce que ce geste consiste moins à montrer cet objet qu'à mettre Tati et ses films eux-mêmes en vitrine. Dans *Mon Oncle*, nul gros plan, bien sûr, ne vient isoler ce vase, qui n'est qu'(un) accessoire. Il n'est pas inutile, loin s'en faut, mais il s'intègre toujours à un espace et à un cadrage qui en font un élément parmi d'autres : ce n'est pas « le vase Tati », c'est juste un vase qui participe, à sa modeste place, d'« un espace stérile [*il ne contiendra jamais la moindre fleur*] où l'on vit dans la peur de salir » (Francis Ramirez et Christian Rolot, *Étaix dessine Tati*, Paris, ACR édition, 2007, p. 68), et de casser, pourrait-on ajouter (le vase est délibérément peu maniable mais on sait que c'est finalement un broc d'eau qui sera brisé par Hulot). En un sens, donc, l'exposition esquisse un geste – isoler, montrer de près – exactement contraire à celui du cinéaste, basé sur le principe que « pour garder leur saveur comique, les choses devaient être vues à distance par un observateur très attentif mais lointain » (Ramirez et Rolot, *ibid.*, p. 77). Plus

exactement, il s'agit de dire précisément les objets (leurs fonctions et significations) là où chez Tati leur découverte et leur interprétation sont laissées à la liberté des spectateurs. Sur ce point, d'ailleurs, l'exposition et son catalogue se trouvent en accord avec certains choix de restauration des *Vacances de M. Hulot*, en particulier dans le travail sur le son puisque, selon l'un des restaurateurs, « tout en respectant les bribes de conversation volontairement incompréhensibles, le film a véritablement gagné en intelligibilité » (dossier de presse, p. 47). Mais on peut se demander si l'intelligibilité accentuée n'est pas juste un gage donné au spectateur moderne, surtout dans la perspective d'une très prochaine sortie en DVD (on sait combien le « confort d'écoute » est devenu un critère essentiel pour les éditeurs de DVD). Cette restauration construit donc moins une vision de Tati en moderne qu'une vision moderne de Tati, c'est-à-dire un point de vue ancré dans le présent sur une œuvre historiquement datée (il faudrait évoquer aussi dans cette perspective le tirage et l'étalonnage de la copie – aspects rarement évoqués pour une restauration mais qui sont nécessairement une interprétation du film par le restaurateur – qui donnent ici une tonalité ancienne, presque nostalgique, aux images du film).

Le plus étonnant, finalement, tient au fait que de tels contresens puissent émaner de spécialistes de l'œuvre de Tati. Goudet, par exemple, évoque avec beaucoup de pertinence « l'architecture m'as-tu-vu qui prépare

le règne du style international » que Tati ridiculise dans *Mon Oncle* et dans *Playtime*. Mais il ne paraît pas voir (justement) à quel point cette idée de « m'as-tu-vu » est essentielle chez Tati. C'est même ce qui définit principalement le bourgeois dans ses films, tant dans son style de vie que dans sa manière d'être. Et le « m'as-tu-vu » est aussi un « m'as-tu-entendu » : pensons au commandant qui pécore dans *les Vacances de M. Hulot*, en même temps qu'il appuie son discours de gestes ostensibles, ou Monsieur Smutte, obsédé tant par la photographie que par le téléphone. À l'inverse, Tati décrit avec affection les personnages de « non-vu » et « non-entendu », ceux qui préfèrent s'effacer plutôt que se montrer : Hulot, bien sûr, souvent caché et/ou renvoyé au hors-champ, en tout cas jamais vu sur le fait (le bateau envoyé maladroitement à l'eau), mais aussi le petit vieux que Jean-Claude Carrière avait transformé astucieusement en narrateur de sa novellisation. Car si le « m'as-tu-vu » ne sait pas voir, le non-vu est en revanche un grand observateur, en même qu'un auditeur attentif... tout comme doivent l'être les spectateurs de Tati. C'est d'ailleurs peut-être cela qui explique le revirement, peu glosé, de Tati, entre *Jour de fête* et *les Vacances de M. Hulot* : s'il refuse obstinément de donner une suite aux aventures du facteur, le cinéaste n'abandonnera jamais Hulot, si ce n'est dans *Parade*. En effet, François le facteur s'avère être un personnage autrement démonstratif et volubile (ne serait-ce que par

sa profession), donc presque antinomique au projet Tati. En revanche, dans cette perspective, il pouvait être logique de donner une suite aux aventures d'un personnage voué à disparaître et dont la dissémination (presque achevée dans *Playtime*), était en quelque sorte programmée dès l'origine : filmer l'effacement en même temps que filmer effacé pourrait en effet assez bien définir la position de cinéaste de Tati.

À ce projet paradoxal répond donc un autre projet, tout aussi paradoxal : mettre en vitrines un metteur en scène qui a tourné en dérision (comme le rappelle d'ailleurs le catalogue, comble du paradoxe !) le fait que « nous appartenons à une civilisation qui éprouve le besoin de se mettre en vitrines » (Tati en 1967, cité p. 57). Est-ce à dire que toute exposition de Tati est destinée à l'échec ? Non, bien sûr, car il faut entendre avec Tati l'expression « se mettre en vitrines » comme une sorte de synonyme de « se montrer », c'est-à-dire « se réduire à une posture » pour être vu (ici, Tati en moderniste, à l'égal des artistes avant-gardistes contemporains). Exposer Tati tel qu'en lui-même devrait donc plutôt consister à donner à voir son travail sans en souligner la prétendue signification, inviter le spectateur à regarder par lui-même des traces de sa création sans les enfermer dans un discours critique unique. Pour autant, il ne s'agit pas d'exiger des commissaires d'une telle exposition de s'effacer à leur tour, mais plutôt de leur demander d'adopter légitimement une posi-

tion comparable à celle de Tati cinéaste/personnage : un observateur qui donne à observer sans imposer un regard. Une telle exposition existe... dans les pages d'un livre déjà cité, *Étaix dessine Tati*, qui reproduit un certain nombre de dessins de Pierre Étaix destinés à préparer le tournage de *Mon Oncle*. Francis Ramirez et Christian Rolot n'y renoncent pas à l'analyse : ils émettent des hypothèses sur la genèse du film, sur les choix de Tati, sans jamais en mettre une plus en avant que l'autre. Le lecteur/observateur peut alors faire son choix, sans qu'un point de vue surplombant lui soit asséné. Surtout, cette approche permet en quelque sorte d'exposer historiquement le travail de Tati, puisqu'il s'agit pour ces chercheurs, comme le disait Ricœur en « se replaçant dans le présent de [leurs] personnages [Étaix et Tati], [de] retrouve[r] la situation d'incertitude, d'ouverture, d'agents ignorant la suite de l'histoire qui nous est connue et tombe dans le passé de l'historien » (« Histoire et mémoire », dans A. de Baecque et C. Delage dir., *De l'histoire au cinéma*, Paris, IHTP/CNRS/Éditions Complexe, 1998, p. 27). Là encore, sur ce point, cette position s'oppose à celle affichée par l'exposition Tati...

Au final, l'un des meilleurs livres sur Tati est donc un livre sans Tati, où les documents d'un autre artiste efface sa présence. Donner à observer dans la vitrine du livre un Tati « hors-champ », c'est sans doute la manière la plus juste d'exposer, de décrire le geste Tati...

Laurent Le Forestier