



MON ONCLE

de Jacques Tati

Fiche technique

France/Italie - 1956-58 - 2h

Réalisateur :

Jacques Tati

Scénario :

Jacques Tati

Jacques Lagrange

Jean l'Hôte

Musique :

Norbert Glanzberg

Alain Romans

Franck Barcellini

Interprètes :

Jacques Tati

(Monsieur Hulot)

Jean-Pierre Zola

(Charles Arpel)

Adrienne Servantie

(Madame Arpel)

Alain Becourt

(Gérard Arpel)

Lucien Frégis

(Monsieur Pichard)



Résumé

M. Hulot, gentil hurluberlu, habite un modeste deux pièces dans un vieux quartier populaire. Il rend parfois visite à sa soeur, mariée à un riche industriel qui fabrique des tuyaux en plastique. Les Arpel habitent une villa ultra-moderne pourvue de tous les derniers perfectionnements de l'électroménager. Gérard, leur fils âgé de neuf ans, adore cet oncle fantastique qui sait si bien partager ses jeux. Mais pour M. Arpel, cet oncle ne donne pas le bon exemple à son fils. Il cherche dès lors à l'éloigner de Gérard. Il lui trouve à cet effet un emploi dans son usine où Hulot, incapable d'un travail suivi, sème le désordre.

Mme Arpel à, quant à elle, l'idée de marier son frère à une voisine snob : c'est encore l'échec. M. Arpel revient à la charge : Hulot fera de la représentation à l'étranger. A l'aérodrome, où M. Arpel et Gérard sont venus dire au revoir à Hulot, ils découvriront l'amitié qui doit unir un père et son fils.

Critique

Lorsqu'il sortit, il y a quelque vingt ans, **Mon oncle** suscita les réticences d'une bonne partie de la critique qui lui reprocha d'une part d'être réactionnaire, voire poujadiste, d'autre part de ne pas obéir aux canons classiques du burlesque. Sur le premier point, les réactions étaient visible-

L E F R A N C E



ment engendrées par le contexte socio-économique. La France était encore largement sous-équipée en logements, quantitativement et qualitativement, et, après une longue période d'austérité, les Français commençaient juste à bénéficier de ces signes extérieurs de prospérité économique que sont les gadgets. Dans ces conditions, faire les moindres réserves sur le bien-fondé à long terme du progrès matériel était irrémédiablement suspect. Certes Tati n'était pas le premier à s'en prendre au modernisme. Chaplin avec **Les temps modernes**, Clair avec **A nous la liberté** avaient été ses deux plus illustres prédécesseurs. Mais ce que Clair comme Chaplin mettaient en cause, c'était les conditions de travail, l'exploitation accrue de l'homme par l'homme dont témoignaient avec évidence le machinisme, l'automation, le travail à la chaîne. C'était, aussi et surtout l'anonymat du travailleur, son embrigadement, sa banalisation que symbolisa le célèbre troupeau de moutons. Jacques Tati, lui, s'en prenait à la vie privée, à l'amélioration du confort individuel, à toutes ces merveilleuses machines électro-ménagères qui "libèrent la femme" comme le disait si bien la publicité d'un constructeur français. Ce qu'il dénonçait, c'était une exploitation économique plus sournoise, plus insidieuse, que le faible équipement d'alors ne rendait pas évidente. Depuis les mentalités ont changé en même temps qu'une bonne part des besoins étaient satisfaits, et nos concitoyens doutent de plus en plus que la qualité de la vie passe uniquement par le développement de la consommation. On le voit à travers l'extraordinaire vogue des groupes écologistes. De là sans doute que le film soit mieux reçu aujourd'hui (la salle où je l'ai revu, composée pour l'essentiel d'enfants et d'adolescents était littéralement pliée en deux de rire pendant la projection). On s'aperçoit alors que ce que Tati condamne, ce n'est pas le progrès technique (Hulot circule en Solex

et voyage en avion) mais une société où l'objet, fin en soi, a perdu toute fonctionnalité réelle, dans la mesure où il détruit les rapports humains. Témoin évident : l'allée des Arpel élément d'un décor gratuit, mais juste faite pour qu'on ne s'y rencontre pas. L'objet - comme le souhaite la publicité contemporaine - se substitue à nous, devient notre image de marque, est acheté pour cela. Le poisson-jet d'eau ne fonctionne pas pour le plaisir des Arpel, mais pour l'émerveillement des visiteurs. On ne le met d'ailleurs pas en marche pour Hulot, proche parent des propriétaires et les connaissant au-delà des apparences. Dans ce monde, tout est réglé par un code social imposé, révélé par l'emploi constant de signaux : flèches, lignes continues, cadre hiérarchique d'une place réservée, mais aussi meubles et accessoires de cuisine dépersonnalisés exigeant, pour leur emploi, une initiation qui en fait les signes d'une caste. Tout le monde, à l'inverse, peut avoir accès au matériel du marchand de beignets, éventuellement avec une pointe d'hygiène en plus. A cela, à ce monde rectiligne dont les sociologues ont depuis montré la fonction politique, Tati oppose le vieux quartier de Hulot, probablement d'un confort médiocre (rien ne l'indique avec certitude : nous ne pénétrons jamais dans les maisons) mais où l'histoire a sculpté des lieux de rencontre : escalier, place, bistrot, marché, et où les rapports humains remplacent le signal. Cette idée n'était pas si folle ni si réactionnaire puisque les urbanistes d'aujourd'hui renoncent de plus en plus à détruire pour rénover. Et ce type de vie ne doit pas être si méprisable puisque l'on s'attache à chasser les ouvriers et les commerçants vers des périphéries abstraites pour loger dans ces vieux quartiers les plus nantis. Si Tati refaisait **Mon oncle**, il aurait du mal à trouver des petites gens dans la maison de Hulot.

Dans ce monde où la courbe désordonnée remplace avantageusement la ligne droite, les jeux préférés des enfants sont deux exploitations des automatismes : siffler pour provoquer une colli-

sion avec un réverbère, taper sur un couvercle de lessiveuse en secouant un pare-chocs pour susciter la dispute de deux automobilistes. Le rire y est d'abord exploitation de la passivité des individus, de l'abandon aux signaux. Ainsi cette dame deux fois témoin du deuxième jeu et qui ne saura pas se rendre compte qu'elle est victime d'un réel accident. Dans les deux cas les enfants enregistrent calmement leur succès, contemplent avec quelque distance les effets de leur gag sans y insister davantage, sans commentaires. Cette démarche est très révélatrice du style Tati, style qui lui aussi appela des réserves à l'époque.

On lui reprocha trop de subtilité, un manque d'intrigue classique, un personnage central Hulot - qui ne commandait pas assez l'action. C'est que Tati se situe effectivement ici à l'opposé du cinéma directif traditionnel. Le refus des effets faciles, celui d'un personnage central autour duquel les autres ne seraient que faire-valoir, l'art de l'ellipse que l'on avait décelé dans **Jour de fête** et plus encore **Les vacances de monsieur Hulot**, l'intention de Tati d'aller de plus en plus vers la discrétion de l'effet, de donner à voir sans imposer son propre regard. Protestant contre la passivité de l'individu, il commence par la refuser au spectateur. Pas de mots d'auteur, de gros plans insistants, de cadrages suggestifs, mais des plans moyens ou d'ensemble où se déroulent des choses drôles comme dans la vie. A nous de savoir les surprendre, sur l'écran aujourd'hui, dans la rue demain. La seule aide que nous apporte le réalisateur est dans l'épure même de son image où l'oeil, aidé par une parfaite organisation géographique, n'est jamais distrait par un détail inutile. Ce qui n'empêche pas qu'un même plan puisse contenir plusieurs idées drôles.

Quant à Hulot, il n'est guère plus qu'un personnage parmi les autres. Ni vedette, ni leader. Sa seule fonction particulière est d'assurer le lien entre les deux

groupes, de nous permettre la comparaison, comme il la permet à son neveu. Mais les gags naissent aussi bien en son absence. Contrairement à la plupart (sinon la totalité) des comiques français, Jacques Tati ne se réserve pas le privilège de faire rire le public. Ce qui, entre autres avantages, a celui de conférer une vie réelle aux personnages secondaires, qui ne sont plus de simples utilités, donc plus d'épaisseur sociale au contexte dans lequel Hulot évolue. Là aussi, les intentions s'affirment par rapport aux films précédents. Dans **Jour de fête**, François le facteur restait l'attraction principale. Dans **Les vacances**, monsieur Hulot agissait comme catalyseur. Ici, il n'est plus que simple témoin même s'il mène une quête identique de contact naturel avec les choses et les êtres, par-delà un naturel artificiel qui voudrait régir les rapports humains. En ce sens, il est bien le même personnage, tout aussi égaré dans un monde dont il ignore les lois - dont il refuse la soumission à un code abstrait à l'usine comme à la pension de famille, chez les Arpel comme à la plage. Mais ce cinéma non directif est aussi un comique de complicité. Cette communication humaine que souhaite Tati, il l'obtient ici en déclenchant presque toujours le rire par le média d'un personnage sympathique : les enfants faisant leurs blagues, le chien fermant la porte du garage, le petit vieux conseillant Arpel qui gare sa voiture, Hulo lui-même ou, plus simplement, le balayeur refusant obstinément de balayer. Car **Mon oncle** est aussi, avant la lettre, une contestation du métro-boulot-dodo. Le travail y est donné, dans le monde positif du quartier de Hulot, comme quelque chose d'accessoire qui ne doit jamais empêcher de prendre le temps de vivre. Seul Arpel et ses amis le considèrent comme une fin en soi, génératrice d'une hiérarchie qui se maintient même dans les pseudo-loisirs d'une laborieuse garden party. Mais là réside pourtant le point faible d'un film qui néglige un peu trop

les contingences sociales. Dans une société qui n'est pas faite que de petits métiers pittoresques, on aurait aimé que Tati aille plus loin dans la contestation. Qu'il déborde d'un microcosme petit-bourgeois. Que sa condamnation de l'asservissement automobile ne lui fasse pas oublier les métros surchargés et les trains de banlieue de l'aube. C'est peut-être, dira-t-on, un autre sujet. Les écologistes actuels, eux aussi, se veulent au-dessus des partis et au-delà de la lutte des classes. Sans doute faut-il définitivement rompre avec cette philosophie politique qui veut que la vie culturelle soit irrémédiablement soumise à l'économie. Mais sans doute aussi est-il imprudent de vouloir croire que l'on pourra détruire une emprise si profonde sans véritable changement social. C'est là que s'arrête la pertinence de **Mon oncle**. Mais le plaisir pur que nous offre cette magnifique horlogerie, où tout arrive en son temps pour que le rire fuse, est aussi un sérieux avertissement à tous ceux - et qui de nous n'en est pas un peu ? - qui se laissent englober dans l'engrenage de la consommation et du progrès économique. C'est si vrai que ce qui, en 1958, avait paru à beaucoup une fausse prophétie appartient désormais, sur bien des points, à notre quotidien, sinon à notre passé.

François Chevassu
Revue du Cinéma n°325

Pas un mètre de pellicule gratuit. Tati, très mathématicien quand on lui parle de ses œuvres, dirait sans doute le compte exact. Chaque gag débouche sur le suivant sans solution de continuité, mieux : le film tout entier n'est qu'un seul gag modulé de mille façons. Chaque trait éclaire et sera éclairé par le suivant ; à tel point que le spectateur arrivé en cours de projection risque fort de ne pas saisir certains gags dont les prémisses ont été posées auparavant, avaient semblé sans importance sur le moment et n'acquièrent qu'alors leur

absolue nécessité. La chose va plus loin encore : le film - sorte de chronique quotidienne de la vie de l'oncle Hulot, de son neveu et des parents du neveu - semble être sans "histoire", suite de petites anecdotes liées ensemble et dont la somme ne constitue pas un scénario classique avec exposé, conflit, crise et dénouement. Or, l'avant-dernière scène du film - la brusque complicité du père avec son fils, lors de la répétition, involontaire du gag du réverbère - prouve soudain qu'il y avait une histoire et que c'était celle de la découverte d'un fils par son père, grâce à l'intercession d'un oncle. Dès lors, il suffit de remonter le cours du film pour déceler que l'histoire a bien été racontée et même que, sans nous en rendre compte, nous avons assisté à une évolution certaine du père, quasi inconsciente chez lui et qui a porté peu à peu ses fruits, durant que Hulot taillait le petit poirier et "dépayait" le couple par le spectacle de son incessant manège insolite.

Comme tous les grands créateurs Tati engendre un univers particulier et qui porte sa marque : aussi particulier, mentalement et esthétiquement, que celui de Bresson ou de Langdon, d'Eisenstein ou de Chaplin. Il recrée un monde jouissant à la fois d'une autonomie absolue et d'un profond réalisme, car basé sur le souvenir, c'est-à-dire qui n'est pas image conservée du passé, mais recréation de ce passé à travers le prisme du style et les pouvoirs de l'imagination.

Il pose au départ deux univers :

1° le quartier modème où est la maison ultra-modème des parents du gosse, monde lisse, discipliné, aseptisé, mécanisé, ennuyeux, absurde, tragiquement propre et ordonné. Succursale de cet univers : l'usine où l'on fabrique les tuyaux - incandescence du premier modèle et où le mode de vie prend les allures kafkaïennes des allées et venues du "Château". Une faille dans le système de la maison ultra-modème : les visites d'Hulot qui ne joue pas le jeu et compromet le frêle équilibre entre le poisson jet

d'eau, la cuisine robot, le garage automatique et les meubles fonctionnels. Une faille dans l'univers de l'usine : les ouvriers goguenards, indifférents, puis amusés par les catastrophes provoquées par Hulot. Entre la maison et l'usine un trait d'union : la voiture américaine qui change en cours de film pour se moderniser encore plus.

2°- Le vieux quartier où habite Hulot. Sa maison, conçue pour être à la fois secrète (intimité préservée) et lisible (les claires-voies extérieures de l'escalier). Tout autour une humanité vivante, sans cesse occupée paresseusement à de petites tâches, à de petites distractions, mais n'échappant pas non plus à une joyeuse absurdité (le balayeur ne balayera jamais le tas d'ordures devant lui, les outils tomberont toujours de la voiture du légumier, le petit retraité n'arrosera jamais ses plantes, etc...). Entre ces deux univers, toujours cinématographiquement séparés par la même image (au premier plan, un pan de mur en ruine dans un terrain vague, au fond le quartier moderne), Hulot fait le lien. Du premier, il ramène l'enfant dans le second qui y découvre la joie de vivre. Quand part l'enfant de la maison, le petit chien teckel suit le mouvement et, pendant que l'enfant va rejoindre la bande des petits poulbots du vieux quartier, le teckel va rejoindre la bande de chiens bâtards du même vieux quartier ; alors parallèlement les deux bandes commencent leurs méfaits et le soir l'enfant et le teckel rentrent dans la maison moderne, éblouis par le souvenir de l'univers libre et n'aspirant qu'à y retourner. Demiurge impassible, impénétrable, mystérieux, Hulot arbitre et orchestre le mouvement. Il ne cherche pas à convaincre, il est simplement présent et sa seule présence modifie imperceptiblement l'ordre du monde. Une grande douceur comique a raison du ciment armé et par la brèche la poésie avance, un peu gauche, timide, mais opiniâtre, sur les pattes du petit oiseau à qui chaque matin Hulot, en faisant

jouer la vitre de sa fenêtre, offre le rayon de soleil que le ciel lui refuse.

Jacques Doniol-Valcroze
Cahier du cinéma n° 82 - Avril 58

Le réalisateur

Acteur et réalisateur français de son vrai nom Jacques Tatischeff, né en 1908. Descendant d'un ambassadeur du tsar à Paris, ayant reçu une excellente éducation artistique comme sportive (il joua au rugby, il sut tirer parti de ses dons d'observation et de cette formation lorsqu'il se lança dans le cabaret et le music-hall. Acteur chez Autant-Lara **Sylvie et le fantôme**, il esquailla parallèlement plusieurs brouillons de son œuvre future dans des courts métrages dont le dernier, **L'école des facteurs**, annonce son premier long métrage, **Jour de fête**, histoire de la tournée d'un facteur un peu ahuri et d'une journée de fête foraine dans un petit village. Beaucoup de finesse dans l'observation, un comique acrobatique (la tournée sur la bicyclette) et quelques gags très réussis (le musicien aux cymbales cherchant à écraser l'insecte qui le persécute). Ce sens de l'observation se retrouve dans **Les vacances de monsieur Hulot**, mais les gags, souvent excellents (la gare, la partie de tennis), sont déjà moins nombreux. Ce qui intéresse désormais Tati c'est l'individu face à la foule, les réactions spontanées de l'enfant devant la standardisation du monde moderne, l'innocence du simple heurté par des coutumes de plus en plus sophistiquées. Tati s'éloigne du burlesque primitif, ce qui lui vaut, de la part des admirateurs de ce burlesque, de vives critiques. En définitive Tati a peu tourné après **Mon oncle**. Les embarras financiers ont assombri à partir de 1977 les perspectives de le voir à nouveau sur l'écran promener son personnage malicieux de M. Hulot. " On ne peut éviter de confronter Tati avec Chaplin, écrivait Henri Agel, mais il faut que ce soit sur-

tout pour faire sentir leurs divergences". Il y a chez Tati un acte de foi dans l'enfance qui est bien son apport personnel, ajoutait la critique. Il y a aussi, au-delà de l'amertume, une sorte de confiance finale dans l'homme. Sans cela Tati pourrait-il affirmer : "La possibilité d'ouvrir une terrasse sur la vie et d'en faire connaître toutes les richesses fait partie des multiples utilisations du cinéma". On peut lui préférer - et à juste titre - Keaton, Fields ou Lloyd, infiniment plus drôles, mais on ne peut nier que Tati ait eu une ambition louable : jeter sur le monde un regard neuf.

Jean Tullard
Guide des réalisateurs

Filmographie

Courts métrages

Oscar champion de tennis

(1932)

On demande une brute (1934)

Gai dimanche (1935)

Soigne ton gauche (1936)

Retour à la terre (1938)

L'école des facteurs (1947)

Longs métrages:

Jour de fête (1949)

Les vacances de Monsieur Hulot
(1953)

Mon oncle (1958)

Playtime (1967)

Trafic (1971)

Parade (1974)