

# FAIRE DE L'HISTOIRE DES ARTS AVEC LE FILM *MON ONCLE* de Jacques TATI (1958)

Le travail proposé dans ce dossier est le fruit **des regards croisés** portés par quatre IPR (arts plastiques, éducation musicale, histoire et géographie, lettres) sur le film de Jacques Tati, *Mon Oncle*, sorti en 1958 et ce, dans l'esprit de l'enseignement de l'histoire des arts.

Vous constaterez d'abord que dans cette réflexion interdisciplinaire **aucune des disciplines n'a perdu son âme**.

**Vous comprendrez aussi qu'il ne s'agit aucunement** d'une mise en œuvre pédagogique transposable telle quelle dans les classes, mais **de la réflexion conduite en amont**, réflexion dans laquelle il faut choisir les éléments d'un travail, nécessairement beaucoup plus modeste, avec les élèves. Notre but est essentiellement de tenter de faire comprendre ce que peut être **l'esprit** de ce nouvel enseignement qu'est l'histoire des arts.

Il va de soi que l'expérience « interdisciplinaire » que nous tentons est plus aisément transposable au collège qu'à l'école primaire où le professeur est seul et ne peut être « spécialiste » de tout. Nous espérons toutefois convaincre les professeurs des écoles **qu'il n'est justement pas nécessaire d'être « spécialiste » de tout**. Si votre formation ou vos goûts vous portent davantage vers les arts visuels, c'est évidemment par ce biais que vous apporterez votre pierre à l'édifice « histoire des arts ». Mais si votre formation ou vos goûts vous portent au contraire vers les lettres ou vers la musique ou vers l'histoire, nous espérons vous convaincre que vous pourrez pareillement apporter votre contribution en portant sur cet enseignement le regard du littéraire, du musicien ou de l'historien.

Enfin, notre souhait est de vous inviter à réfléchir à ce qui peut être fait à partir d'une même œuvre, d'une part à l'école primaire, d'autre part au collège et peut-être d'encourager des « liaisons » école-collège autour de l'étude d'une œuvre, d'une période, d'un artiste ...

## QUATRE RAISONS DE CHOISIR *MON ONCLE*

1- Un **goût** partagé pour ce très grand film dans lequel les cinéastes de la nouvelle vague se sont retrouvés (Prix spécial du jury Cannes 1958, Oscar du meilleur film étranger 1959) et pour ce cinéaste attachant. Donc une **envie** partagée de travailler sur ce sujet.

2- Un contexte de réalisation (1958) qui correspond à la **période historique** couverte par les programmes de CM2 et de 3<sup>ème</sup> en histoire. Géographiquement des lieux de tournage « académiques » : Saint-Maur et Créteil.

3- Une œuvre d'art qui met en scène toute une palette de **domaines artistiques** : le cinéma, la musique, l'architecture, le théâtre, la pantomime etc.

4- Une œuvre qui **joue avec l'espace et le temps** et cite ou évoque des œuvres cinématographiques, architecturales, musicales voire poétiques qui l'ont précédée. Une des ambitions de l'histoire des arts est en effet de **fonder une culture artistique** et de rendre les élèves capables de repérer et d'expliquer continuités et ruptures.

Pour l'essentiel le travail a porté sur les 10 premières minutes du film, générique compris, mais il est bien évidemment **indispensable, pour le professeur, de connaître l'ensemble de l'œuvre** pour appréhender réellement le projet de Jacques Tati. Pas plus que le premier mouvement ne fait une symphonie ou un gros plan la réalité d'un tableau, une œuvre cinématographique ne peut se limiter à un extrait.

## QUELLE PROBLÉMATIQUE CHOISIR ?

*Mon Oncle* est une œuvre d'une telle richesse que les problématiques possibles sont très nombreuses : la modernité, l'espace, l'architecture, la musique et les sons, le temps, la critique sociale, les langages (parole et langage du corps), les animaux, le propre et le sale, la « blague »... Certains y ont même vu une anticipation du problème de la gestion des déchets puisque le chiffonnier traverse tout le film et que se pose la question du « recyclage » des tuyaux rendus défectueux par la maladresse de M. Hulot...

Il a donc fallu choisir. Deux problématiques proches et en quelque sorte emboîtées ont émergé :

- une première plutôt adaptée à des élèves du primaire : **comment Jacques Tati rend-il compte du passage d'un monde à l'autre** (le vieux Saint-Maur / la maison Arpel) en travaillant sur l'espace visuel **ou** sur l'espace sonore **ou** sur le langage ?
- une seconde pour le collège qui entre dans la thématique **Arts, espace et temps** : « *Mon Oncle, une fable intemporelle qui joue avec l'espace et le temps* ».

## 1/ POURQUOI CHARGER L'IPR D'HISTOIRE ET GÉOGRAPHIE DE PRÉSENTER CETTE PROBLÉMATIQUE JUSTEMENT « INTEMPORELLE » ?

D'abord pour lever les soupçons qui pèsent sur l'historien et la fameuse - et semble-t-il détestée - « chronologie »...

Non, le but de l'historien n'est pas de fixer ni de figer dans le temps mais de faire **résonner les uns avec les autres les différents temps de l'histoire** et de l'histoire des arts en particulier.

Le but du professeur d'histoire et géographie est aussi d'apprendre aux élèves à **décrypter les images** (fixes ou animées), à ne pas se laisser happer par elles mais à découvrir la part de construction et de représentation que recèle chacune d'elle. *Mon Oncle* est en ce domaine une véritable mine.

En effet, contrairement aux apparences, l'historien **ne peut utiliser ce film comme un « document historique » qu'avec beaucoup de précautions**. La tentation est forte, en effet, de le voir comme une *source* sur la période de la reconstruction et le début des « trente glorieuses », comme un témoignage sur le changement des modes de vie, de l'architecture et de l'urbanisme, un témoignage sur l'entrée dans la modernité des années 1950. La tentation est forte mais il ne faut pas succomber à la tentation. C'est là le rôle de l'histoire dans ce travail interdisciplinaire.

- Certes, il s'agit **d'un film**, donc d'un mode d'expression artistique qui connaît un développement important dans les années d'après guerre et qui constitue une caractéristique forte de la culture de l'époque. Sa nature même peut donc en faire un document historique. C'est aussi un film **en couleur**, à la différence de *Jour de fête* ou de *Les vacances de M. Hulot*, signe donc des progrès réalisés dans l'industrie cinématographique des années 1940 -1950. Le fait qu'il ait obtenu un Oscar à Hollywood en 1959 et que Jacques Tati en ait produit une version en anglais « *My Uncle* », permet aussi de parler de la montée en puissance du **pôle culturel américain** par lequel il faut désormais passer pour être reconnu. De même, les voitures américaines sont dans le film une image de la présence américaine en Europe, liée entre autres au plan Marshall, ainsi que des débuts de la diffusion, dans les classes moyennes françaises, du **mode de vie et de consommation américain**. Une séquence du film montre ainsi les voitures françaises littéralement poursuivies par les voitures américaines sur un air de jazz (dont le musicien nous expliquera plus tard qu'il s'agit en fait d'un jazz « à la française »).

Puisque nous en sommes aux voitures, une image du film peut constituer une sorte de « document historique ». Une amie rend visite à Mme Arpel, elle sort de sa *Dauphine* flambant neuve montée sur des escarpins à hauts talons et coiffée d'un chapeau dans le goût « tonkinois ». On peut voir dans cette image la parodie d'une publicité pour la *Dauphine* dont la sortie a été un succès colossal pour la régie Renault. À la suite de la 2 CV Citroën et de la 4 CV Renault, c'est également le signe de la démocratisation de l'automobile.

Les images du générique traduisent une autre des réalités des années 1950 : **la reconstruction** est effectivement loin d'être achevée partout. Si les années 1960 sont par excellence celles des « grands ensembles » (en particulier pour loger les rapatriés d'Algérie) leur construction débute dans les années 1950, ex nihilo ou après qu'aient été démolis les vieux quartiers plus ou moins insalubres, comme le montre une séquence de la dernière partie du film. Les immeubles de béton gris constituent ainsi un des leitmotivs du film et c'est en passant devant eux que les protagonistes changent d'univers.

Le béton n'est pas, dans le film, le seul **matériau emblématique de l'entrée dans la modernité**. Le tissu plastique bruisant dont est faite la robe d'intérieur de Mme Arpel en est un autre, comme l'acier émaillé blanc de sa cuisine, le plastique rebondissant du pot à eau dont M. Hulot ne parvient pas à se rendre maître ou encore l'acier brossé du poisson ornant le jardin de la maison.

Enfin - mais ce thème mériterait à soi seul un long développement et il n'est ici qu'évoqué - **les rapports sociaux dépeints dans le film portent la marque de l'époque** : le statut de la femme (Mme Arpel ménagère et épouse dévouée), le travail des ouvriers (usine PLASTAC), la morgue des nouveaux riches face aux « gens du peuple » (les Arpel et le marchand de fruits et légumes), etc.

- **Mais on ne peut guère aller plus loin dans le « document historique ». Pourquoi ?**

Parce que, à côté de ces quelques éléments de contexte indéniablement années 50, **Jacques Tati joue avec le temps, nous « balade » dans le temps (et dans l'espace)**.

Ainsi, **il gomme du « vieux » Saint-Maur tout ce qui pourrait être révélateur des années 50**. Dans le « paysage » (et là il s'agit de l'œil du géographe) pas une seule voiture à l'exception de celle, déglinguée et sur laquelle on ne serait pas étonné de trouver un « gazogène », du marchand de quatre saisons, pas un seul réverbère neuf, pas une seule boutique rénovée dans le goût « carrelage et formica » si révélateur des années 1950. En revanche, carriole à cheval et voitures à bras se serrent autour de la vieille église. **Depuis les années d'avant-guerre, le temps est resté suspendu dans le Saint-Maur que Jacques Tati nous donne à voir**. Le bistrot *Chez Margot* sort tout droit, non des années 1950, mais des films de Marc Allégret, *Marius* ou *Fanny*, tournés en 1931-1932. On a même là, avec l'homme au panama, un clin d'œil à la partie de cartes. D'ailleurs, les références cinématographiques de Tati vont vers le cinéma muet de Buster Keaton ou de Max Sennet que Tati demande à rencontrer quand il vient recevoir son Oscar à Hollywood.

**À l'inverse, le modernisme des équipements de la maison Arpel est, à l'époque du film, encore « de science fiction »**. La domotique et les robots qui peuplent la cuisine de Mme Arpel ne sont pas d'actualité dans ces années où s'imposent lentement et modestement le réfrigérateur de la marque Frigidaire, les premiers grille-pain, le fer à repasser électrique et la cuisinière à gaz.

Avec l'architecture de la maison Arpel **le jeu sur le temps se complique encore**. Cette villa nous semble parfaitement futuriste or le décorateur s'est inspiré des architectures issues du Bauhaus, par exemple de la *villa Savoye* édifée sur les plans de Le Corbusier en 1931 ainsi que du « jardin cubiste » de la *villa Noailles* (Hyères) réalisé au milieu des années 1920 par Gabriel Guévrekian, chef d'agence de Mallet-Stevens.

Enfin, pour l'anecdote et pour renforcer cette idée selon laquelle les images du film ne peuvent constituer, pour l'historien, un « document source sur les années 1950 » : les lignes continues ou pointillées qui guident et contraignent la circulation des véhicules, dont singulièrement la voiture des Arpel, sont blanches. Or dans les années 1950 sur toutes les routes de France les lignes étaient jaunes !

**Mon Oncle est donc bien une création, une fable, un conte, pas un reportage. D'où notre problématique : « Mon Oncle, une fable intemporelle qui joue avec l'espace et le temps ».**

Jacques Tati nous donne **l'illusion que les deux mondes - celui de la villa Arpel et celui de Saint-Maur - sont contemporains et jointifs**, qu'ils ne sont séparés que par un petit muret bien aisé à franchir, qu'il n'y a qu'un seul temps. En fait, en jouant avec l'espace et le temps, en pratiquant une sorte de **contraction** (du temps et de l'espace) il accélère l'irruption de la modernité et la rend plus menaçante par opposition à ce qu'il appelle lui-même ce « petit coin tranquille » de Saint-Maur dont il a - déjà - la nostalgie.

En outre, comme toutes les fables, *Mon Oncle dépasse son époque* et dit quelque chose **de tous les passages, de tous les bouleversements, de LA nostalgie**. On peut en ce sens mettre cette œuvre

cinématographique en correspondance ou en résonance avec d'autres et en particulier le poème de Baudelaire *Le Cygne* (1857) dont certains vers traduisent la nostalgie du poète devant la modernisation de Paris, un siècle exactement plus tôt, à l'époque des grands travaux d'Hausmann :

(...)  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel) ;

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

(...)  
Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.(...)

Il est temps maintenant de franchir, à la suite de M. Hulot, le muret (autre leitmotiv du film) qui est le symbole **des circulations, des passages, des correspondances** qui vont être développés maintenant sous le regard du plasticien.

## 2/ MON ONCLE SOUS LE REGARD DU PLASTICIEN

Le cinéma est intégré dans le premier et le second degré à l'enseignement des arts visuels d'un côté, aux arts plastiques, de l'autre, selon les terminologies respectives. Il convient donc d'aborder cet art dans sa spécificité visuelle mais aussi sonore (mon collègue d'éducation musicale, dont l'exposé suit, me pardonnera d'empiéter brièvement sur son territoire) car un film c'est presque toujours, même dans le cinéma muet, **des images et du son**.

La singularité de l'œuvre retenue tient au fait que **la bande son**, comme dans toute l'œuvre de Tati, y tient une place très singulière. Elle ne se limite pas à accompagner des effets de réel ou à soutenir une émotion ; elle joue sur le décalage, souligne, renforce, signifie par rapport à une autre donnée essentielle de ce film qui est la manière dont on présente **l'espace** : le paysage urbain, les maisons, les circulations, notamment.

Du point de vue des arts plastiques, trois entrées ont donc été retenues qui permettent à chaque fois d'inscrire l'approche de cette œuvre en relation avec des problématiques propres à cet enseignement et à l'histoire des arts, articulées à une pratique artistique possible : *correspondances ; circulations ; passages*. Ces pistes peuvent être abordées tant dans le premier que dans le second degré. Elles seront, bien sûr, approfondies en 3ème, dans une mise en rapport étroite avec l'entrée privilégiée pour ce niveau d'enseignement en arts plastiques : *l'espace, l'œuvre et le spectateur*.

### CORRESPONDANCES

#### ▪ *Espaces / sons / musiques*

À chaque type d'espace présenté à l'image correspond un type de bande son.

- **Pour la Maison Arpel**, il n'y a aucune musique d'ambiance. Nous sommes seulement en présence de sons et bruits divers renvoyant généralement aux déplacements des personnages ou à la mise en fonctionnement d'objets : bruit des talons sur les dalles du jardin, glouglou du poisson métallique, par exemple. Ces sons ne produisent pas un effet de réel, bien au contraire, car ils sont hypertrophiés, délibérément exagérés. Ils génèrent en permanence du décalage, voire de la gêne ou du malaise. La maison Arpel n'est pas

accueillante, elle dérange l'oreille et l'œil : Tati, d'entrée de jeu, invite le spectateur à poser un regard négatif sur cette villa qui aurait pu *a priori* apparaître aussi séduisante que, par exemple, la villa Savoye.

- **Sur la route**, les voitures (des américaines presque exclusivement) circulent accompagnées par une musique de jazz renvoyant, bien évidemment, aux USA : au rythme accéléré de la circulation répond un tempo spécifique de la modernité.
- **Les déplacements de M. Hulot dans le vieux Saint-Maur**, comme toutes les séquences qui se déroulent dans ce lieu, sont soutenus par la célèbre musique du film (valse, ballade) tonique et joyeuse.

#### ▪ **Espaces / couleurs / formes**

Aux différents espaces sont également associées des gammes colorées et des formes.

- **Les couleurs, du côté de la modernité** (chantiers, maison Arpel, usine) sont inscrites dans un registre assez étroit allant du blanc au noir en passant par des gris plus ou moins métalliques. Quelques taches de couleurs très vives soulignent une modernité criarde qui veut en mettre « plein la vue » : vert pomme pour le siège de la maison Arpel, par exemple, dont les références (le côté acidulé en moins) seraient sans doute à trouver du côté des chaises de Charlotte Perriand.
- **Du côté des formes**, on est presque toujours exclusivement installé dans une géométrisation stricte et contrainte, où les cercles, les pavements carrés ou rectangulaires ne laissent aucune place aux « débordements » végétaux, animaux ou humains. Cela dit, ces formes renvoient pour la plupart aux architectures modernistes voire contemporaines (le motif du hublot, par exemple ou l'organisation du jardin qui s'inscrit dans la continuité du jardin réalisé par Gabriel Guévrekian pour la villa Noailles. Elles ne sont pas *a priori* ridicules ou dépourvues d'intérêt. Ce qui les **transforme** c'est la manière dont elles sont habitées : les Arpel pervertissent l'espace qu'ils occupent par leur goût du paraître et leur insignifiance.
- Pour présenter au spectateur **ce qui relève du passé**, Tati use d'un procédé cinématographique connu qui consiste à utiliser une pellicule aux **tons plus chauds** (bruns, ocres, noirs chauds). Parallèlement, les formes des véhicules (la carriole) ou des maisons et plus encore celle de M. Hulot semblent s'articuler dans une sorte de joyeux désordre, collage hasardeux résultant d'une certaine sédimentation du temps et de l'espace.

C'est une impression d'**hétérogénéité** qui domine ici. Hétérogénéité qu'on ne peut toutefois pas opposer à la **cohérence** de l'espace des Arpel dont l'apparence visuelle est démentie par l'usage qui en est fait.

## CIRCULATIONS

Dans le cadre des dix premières minutes du film, Tati nous renseigne sur sa vision du monde au travers des « circulations » qu'il met en scène dans les espaces qu'il installe.

- **La ballade des chiens**, première séquence du film, nous permet d'assister, dans le décor des rues du vieux quartier à une divagation plaisante, un joyeux vagabondage. Le chien de la maison Arpel, teckel au gilet rouge, s'encanaille, flirte avec l'interdit jusqu'au moment où l'espace se resserre, marqué au sol par un jeu de lignes blanches vers l'entrée de la villa Arpel, matérialisée par une porte/grille. Le teckel de la maison rencontre d'ailleurs bien des difficultés à réintégrer le domicile familial : il doit arracher quasiment son gilet pour se faufiler à travers les ouvertures ménagées dans la porte de la villa. Cette grille fait barrière, c'est **la frontière** qui sépare deux mondes, on abandonne la liberté pour accepter la contrainte.
- **Dans la maison Arpel**, la circulation est aberrante, apparemment non rationnelle. Les maîtres des lieux aussi bien que leurs visiteurs doivent suivre des **parcours obligés** qui contraignent les corps à d'étranges contorsions ou imposent des gestes toujours contenus par la géométrie des espaces (allées, dalles, tapis).
- **Sur la route**, des tracés et des flèches blanches guident et limitent le cheminement des voitures. C'est l'univers de la vitesse et de l'efficacité, il n'y a pas de place pour l'hésitation ou le parcours buissonnier.

- **Dans l'immeuble de M. Hulot**, la circulation semble tout aussi aberrante, mais elle est présentée du côté de la fantaisie, de la promenade toujours réinventée, humanisée par le personnage lui-même et les rapports qu'il entretient avec son entourage.

## PASSAGES D'UN MONDE À L'AUTRE

Ces passages peuvent s'opérer soit en proposant des **ruptures** soit en ménageant des **transitions**. Concernant les effets de rupture, on observe généralement pour l'image des changements de formes et de couleurs ; pour le son, on note la plupart du temps l'abandon d'un thème ou la modification radicale d'univers.

- **Pour passer du générique à la séquence des chiens**, Tati abandonne les panneaux de chantier et leur écriture normée pour les vieux murs sur lesquels le titre du film s'affiche sous forme de graffiti ; il délaisse une palette gris-bleu au profit de tons chauds.
- En revanche, **la brèche dans le muret** par laquelle passe Hulot pour se rendre de son quartier à celui des Arpel, permet de ménager **une transition** entre ces deux mondes, entre ces deux temps. La frontière est à hauteur d'homme, elle ne bloque pas complètement l'espace (à la différence de la grille de la villa) ; elle ouvre d'une certaine façon sur un nouvel horizon : celui de la modernité.

Cette même circulation entre deux mondes se retrouve dans les différentes musiques du film qui combinent tradition et modernité.

## 3/ MON ONCLE POUR L'OREILLE D'UN MUSICIEN

*De l'œil, de l'oreille, de l'intelligence, du cœur : voilà ce qu'il faut pour rire à Tati. C'est évidemment beaucoup demander.*

*Jean-Louis Bory*

## PLACE DE LA MUSIQUE AU CINÉMA

La nécessité de la musique s'est rapidement imposée au cinéma, il fallait couvrir le vrombissement des projecteurs. Elle est antérieure aux bruitages et aux dialogues (1er film parlant : 1927, *Le chanteur de Jazz*). Ensuite il fallait que la musique ait du sens, qu'elle vienne appuyer, anticiper ou commenter le déroulement de l'action. Confiée à des pianistes improvisateurs à l'origine, elle fut ensuite jouée par des orchestres qui fonctionnaient avec des réservoirs de thèmes à géométrie variable susceptibles de s'adapter à la durée des actions qu'ils accompagnaient.

La musique chez Tati est souvent mise en évidence par les sons, voire le silence qui la précèdent ou la suivent. Ainsi dans le générique des *Vacances de M. Hulot*, celle-ci alterne avec le bruit des vagues.

## LES RÉFÉRENCES MUSICALES DANS MON ONCLE

*« La musique dans Mon Oncle est en constant va-et-vient, elle se veut aérienne, voire naïve, le thème du générique semble écrit pour des doigts débutants »* comme le signale Michel Chion dans son livre *La musique au cinéma*.

Cette simplicité trompeuse est pleine de sous-entendu, d'implicite.

Trois identités musicales dans l'extrait montré :

- le générique, ambiance insouciance (l'ambiance sonore de *Douce France* de 1943 ! On y retrouve une instrumentation proche : piano, guitare, vents). Il comporte 3 sections qui alternent :

1. Motif rythmique du piano

SECTION A

Musical score for Section A, piano motif. It consists of two staves in 4/4 time. The right staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left staff provides a simpler accompaniment with quarter notes and rests.

2. Motif rythmique des vents (flûte clarinette)

SECTION B

Musical score for Section B, wind motif. It consists of two staves in 4/4 time with a key signature of two flats. The right staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left staff provides a simpler accompaniment with quarter notes and rests.

3. Motif mélodique et charmeur (piano puis accordéon)

SECTION C

Musical score for Section C, melodic motif. It consists of two staves in 4/4 time. The right staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

- la valse musette, à connotation féminine (la jeune fille, l'ambiance festive de la place du village et le générique de fin)

WALSE SECTION B

Musical score for Walse Section B. It consists of two staves in 3/4 time with a key signature of one flat. The right staff features a melodic line with quarter and eighth notes, while the left staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

qui a une fonction extradiégétique (musique de fosse) puis diégétique (musique de scène). Influencée par Sauguet, *Les Forains*, 1945.

WALSE SECTION A

Musical score for Walse Section A. It consists of two staves in 3/4 time with a key signature of one flat. The right staff features a melodic line with quarter and eighth notes, while the left staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

- le french jazz (New Orleans revisité à la française), harmoniquement prévisible, sage et convenu (extrait de la scène des voitures à 5'30'') associé à la vitesse donc à la modernité. Mais paradoxalement aux antipodes du Be bop qui était l'esthétique dominante dans le jazz américain de

l'époque. Ainsi à Paris, en mars 1960, John Coltrane se fait même siffler à l'Olympia par le public, incapable d'appréhender la modernité et le sens de ses improvisations. Exemple écouté : *Locomotion* de John Coltrane.

Signalons par exemple que Miles Davis, autre figure emblématique du Be Bop, signe la même année (1958) la bande originale du film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud*.

Mais les références musicales de Jacques Tati demeurent hexagonales en matière de jazz. C'était l'époque des Boris Vian, Claude Abadie, Claude Luter et Maxime Saury (qui a interprété le thème du générique des *Vacances de M. Hulot* et la reprise d'un standard proche de *Tiger Rag* (1h46'30") que l'on entend à la fin de *Mon Oncle* pour accompagner la scène de l'aéroport).

En dehors de l'extrait choisi, on peut trouver dans *Mon oncle* d'autres musiques dont la fonction est clairement diégétique, c'est-à-dire que la source sonore est visible à l'écran ou dans un champ proche :

- la citation symphonique dans la scène de la télévision (21' 20")
- les sonorités bal musette sur la place du marché, invisibles à l'écran mais on imagine que l'orchestre n'est pas loin du champ de la caméra puisqu'on le perçoit à travers le téléphone lorsqu'Arpel cherche à joindre Hulot au café à Saint-Maur (24'30").
- la musique militaire diffusée par la radio de M. Hulot (49'40")
- le violon pendant le repas d'anniversaire (1h37'20")

## LES COMPOSITEURS

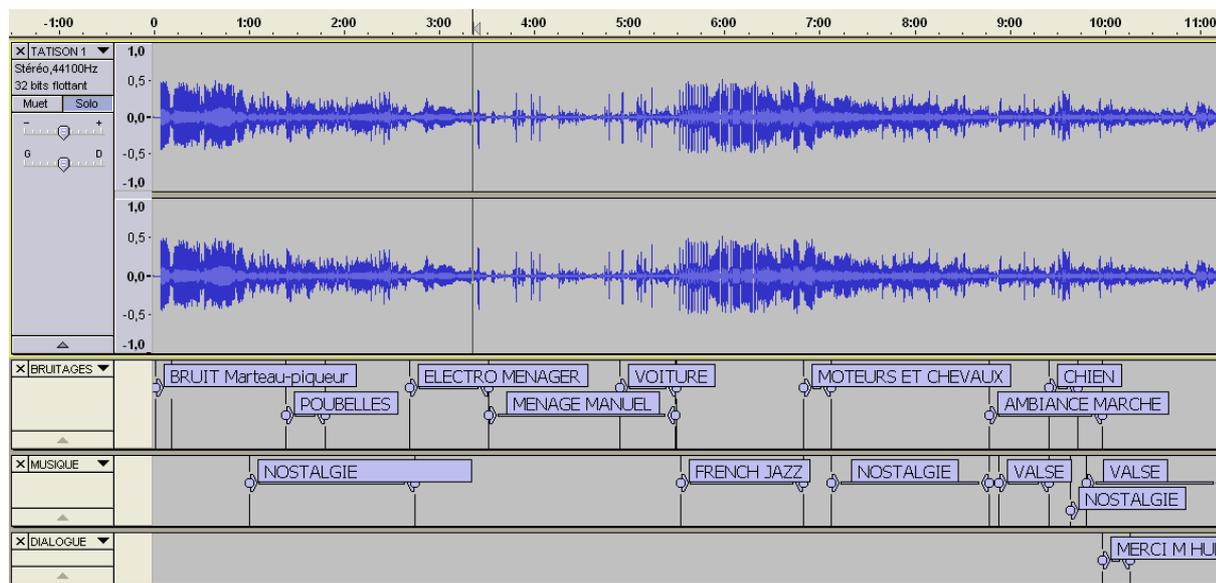
- **Alain Romans** (1905 - 1988) était un compositeur, interprète arrangeur français. Il a étudié à Leipzig, Berlin et Paris où il a été l'élève de Vincent d'Indy. Il a travaillé ensuite avec Joséphine Baker et Django Reinhardt.
- **Franck Barcellini** : hormis le générique de M. Hulot, on lui doit également : *Auguste* de Pierre Chevalier (1961), *les bidasses au pensionnat* (1978)
- **Maxime Saury** : venu au jazz dans les années de la Libération, clarinettiste de renom et interprète plusieurs fois sollicité chez Tati.

## LA BANDE SON

Celle-ci est constituée de trois pistes sonores : la musique, les bruitages, les dialogues.

Le schéma ci-dessous permet de mieux comprendre l'organisation du sonore dans l'extrait de référence.

On constate l'organisation d'un véritable contrepoint entre bruits insoutenables, musiques et sonorisation du quotidien :



## EXPÉRIENCES À MENER EN CLASSE

Faire prendre conscience du poids expressif de la musique, par exemple en visionnant les chiens et les poubelles sans la musique. La connotation est alors bien différente.

Fredonner les thèmes ou airs différents, les identifier, les nommer.

**En prolongement**, découvrir et apprendre une chanson : *La complainte du progrès*, de Boris Vian, 1955.

## INFLUENCES

Tout artiste a un cheminement spécifique. En histoire des arts c'est également le cas : chaque élève aura bénéficié d'un parcours unique à l'issue de sa scolarité. Ce parcours est fait de strates émotionnelles résultant des différentes rencontres avec les œuvres (livres, musiques, films, spectacles, monuments, tableaux...) qui laissent des traces plus ou moins conscientes dans la mémoire.

Les compositeurs associés à Jacques Tati font ressortir, consciemment ou non, des éléments issus de leur parcours personnel. Ainsi l'une des mélodies de *Mon Oncle* est inspirée de manière lointaine (probablement inconsciente) par un thème en valeurs longues (Sol La Do Si à 51'45" notamment) tiré d'un traité de contrepoint *Gradus ad Parnassum* de Fux (1725) et repris notamment par Mozart dans sa 41<sup>ème</sup> symphonie. L'enseignement de Vincent d'Indy a donc laissé des traces...

À l'opposé, les sons d'aspirateur mêlés aux bruits disproportionnés des objets quotidiens comme la tasse sur la soucoupe ou les pas et les frottements vestimentaires de Mme Arpel constituent une démarche proche des pionniers de la musique concrète que furent Pierre Schaeffer et Pierre Henry. Exemple à écouter : *Étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer (1958).

## EN GUISE DE CONCLUSION

Nous citerons Laurence Reymond, critique de Cinéma à *Fluctuat.net* :

« *Étonnant comme on ne se lasse pas de cette rengaine nourrie de souvenirs, qui pointe du doigt la modernité clinique et silencieuse. C'est comme une chanson populaire, mais qui ne tombe jamais dans le pathos, qui se laisse toujours emporter par la gaîté et le rire de l'enfance. Mon Oncle, c'est ça : une poésie au rythme hyper-moderne qui travaille l'évolution par la rupture. Rupture des époques (le Saint-Maur pavé et insalubre de l'oncle, la ville ultra-moderne et technologique), rupture des rapports humains (la famille qui ne se retrouve qu'au départ de l'oncle), rupture purement musicale des bruits du quotidien orchestrés magistralement par un Tati à l'oreille absolue. Écoutez Mon Oncle, c'est de la musique contemporaine, une symphonie très concrète en trois mouvements : Saint-Maur (l'accordéon, les cris, les animaux, etc.), la maison (les outils électriques, les bruits de talons), l'usine (les différentes machines, la cadence de production).*

La musique participe pleinement à la narration en venant constamment appuyer ou commenter celle-ci. Mais au fait, qu'en est-il du domaine du récit à travers la perception des sons et des images ? Que nous dit encore Tati qui n'ait pas été évoqué ? Sur ce point, l'éclairage des lettres devient incontournable.

## 4/ MON ONCLE SOUS LA LECTURE DES LETTRES

Rappelons tout d'abord que la mission du professeur de lettres en matière d'analyse de l'image, comme dans sa démarche d'ouverture aux autres arts, est doublement définie par les deux priorités suivantes :

- Le regard sur l'œuvre : « *Dans une démarche comparable à la lecture des textes, l'image est analysée en tant que langage. Il importe de faire percevoir aux élèves, confrontés chaque jour à une abondance d'images variées, que celles-ci sont des représentations porteuses de sens et que souvent leur visée peut être explicitée. Face à l'image, comme face au texte, les élèves doivent apprendre à s'interroger sur ce qu'ils voient et à observer l'image avant d'en parler. On pourra alors les amener à passer d'une approche intuitive à une interprétation raisonnée en les initiant progressivement à quelques notions d'analyse.* » (extrait du BO n°6 du 28 août 2008)

- Le lien à établir avec les autres composantes de l'enseignement des lettres : « *De la sixième à la troisième, l'approche de l'image est toujours mise en relation avec des pratiques de lecture, d'écriture ou d'oral. La lecture de l'image a sa place en préparation, accompagnement, prolongement des textes et domaines abordés durant l'année.* » (extrait du même BO)

Cette double entrée, source d'une véritable liberté pédagogique, est déterminante et permet, en ce qui concerne *Mon Oncle* de Jacques Tati, par exemple, de donner du sens à l'écriture cinématographique originale et riche du réalisateur, et de placer son œuvre en regard d'autres productions artistiques des années 50-60, notamment littéraires.

### COMMENT REGARDER ET « LIRE » *MON ONCLE* ?

(NB : les pistes proposées jaillissent essentiellement de la projection des 10 premières minutes du film)

#### PAR L'ANALYSE DE L'IMAGE

Les élèves ne manqueront pas de remarquer **l'omniprésence de l'animal**

(NB : un travail peut se construire sur ce thème à l'école primaire) :

- Dès le générique, dans sa version « graffiti », un groupe de chiens est là, reniflant poubelles et becs de gaz ; on le suit, galopant par-delà la brèche symbolique entre l'univers du vieux Saint-Maur et la ville moderne, courant le long de la route et sur le trottoir jusqu'à la grille de la villa Arpel, que seul le chien de la maison est autorisé à franchir : il accroche au passage son petit manteau rouge.
- Auparavant, plusieurs plans montrent, à plusieurs reprises, un cheval qui tire une charrette.
- Dans la séquence du marché de Saint-Maur, le même plan isole un chien, sous une table, face à la gueule ouverte d'un poisson mort qui dépasse d'un cabas (la gueule du poisson, notons-le, n'est pas sans évoquer la statue / jet d'eau des Arpel...).

L'animal, tout au long de l'exposition, occupe donc l'espace, un espace qu'on peut qualifier d'« humain » : la brèche (que Hulot franchit aussi), les rues, la route à l'emplacement des voitures (montrées par bien d'autres plans, un des leitmotifs du film), le trottoir... Au marché, le plan sur le chien et le poisson montre une sorte de monde parallèle, partie inférieure à une partie visible (on est sous des tréteaux, le bas de la jambe de Tati en donne l'échelle) dans laquelle se joue une scène tout aussi riche de sens que ce qui se joue « au-dessus » (cf. le langage)... L'animal se fait donc, sur ces premières minutes du film, le substitut du personnage humain, presque totalement absent des toutes premières minutes, comme si Tati voulait établir un parallélisme (qui sait, une « équivalence ») entre l'homme et l'animal. Cette analogie est d'ailleurs suggérée par le manteau du chien Arpel, signe d'appartenance à une maison, dans laquelle, on le note tout au long du film, le costume joue un rôle important (cf. le départ au travail de M. Arpel sous l'œil vigilant de son épouse...).

Par ailleurs, l'animal passe sans difficultés d'un univers à l'autre (brèche) : s'il suit docilement le trottoir, ou la file de circulation, il est aussi capable de couper à travers l'herbe... Il est doué d'une liberté, d'une fantaisie que seul M. Hulot incarnera dans le film. Il est celui qui transgresse, allant hors de tout sentier balisé, hors des conventions : c'est ainsi qu'on peut lire l'accrochage du manteau à la grille de la villa, lieu symbolique dans lequel l'habit est investi d'une signification sociale forte. Le chien, lui, ose s'en dépouiller précisément à cet endroit !

Cette omniprésence de l'animal peut donc se lire comme le signe d'un regard de dérision sur l'homme (qui a une sorte de « double », plus libre, plus...drôle !), comme une façon d'accentuer le caractère mécanique des déplacements des humains (côté Arpel, voir les pistes proposées du côté des arts plastiques), comme un ressort comique (à ce propos, citons Tati sur le tournage : « *La présence d'une quarantaine de techniciens attendant patiemment qu'un chien daigne se soulager le long d'un bec de gaz me confère de grandes responsabilités financières...* »). La place de l'animal n'est pas non plus sans renvoyer au genre de **la fable**, qui a souvent recours à ce détour, à cette astuce narrative. Chez Tati aussi, l'animal, substitut mais aussi compagnon fantaisiste de l'homme, est porteur de significations.

#### PAR L'ANALYSE DU SON

L'attention portée à la bande-son montre, on l'a vu (arts plastiques, éducation musicale) des décalages image/son, des dialogues hors champ, souvent recouverts par d'autres sons : bruits divers, musique, autres voix... Ainsi est-il très difficile de reconstituer les dialogues, sauf si ceux-ci sont particulièrement anodins (par exemple, les propos sur le marché). Ce travail particulier du son, et notamment du langage, n'est pas sans

évoquer le questionnement développé par des auteurs, contemporains de Tati, sur la capacité réelle qu'a le langage à véhiculer du sens et à créer des relations authentiques entre les êtres : Ionesco, Tardieu, Obaldia.. Cette question du langage invite d'ailleurs à se pencher à nouveau sur le plan chien/poisson, dans lequel l'aboïement, qui correspond de façon heureuse à l'image, semble un langage limpide, si on le compare aux autres modes de communication esquissés dans le film !

Par ailleurs, cette défaillance du langage met en valeur une autre forme de communication, celle du corps : la pantomime, liée à l'improvisation chez Tati (lui-même formé à l'école du music-hall et de la pantomime) exprime profondément ce que sont les êtres, de façon plus directe que leurs mots, insaisissables: les gestes nerveux et affairés de Mme Arpel, la posture corporelle de M. Arpel, leurs allées et venues mécaniques dans leur maison et leur jardin (auxquelles s'opposent les mouvements vifs et libres du chien ! ), la maladresse légendaire de M. Hulot... sont autant de façons de dire la nature profonde de l'être campé par ces personnages.

## PAR UNE RÉFLEXION SUR LE SCÉNARIO

On pourra en effet, sur l'ensemble du film, s'intéresser à sa trame narrative : parmi les différents fils de ce scénario, lequel suivre ? Quelle « fable », à l'issue de laquelle gagnent l'humour, la fantaisie, la liberté... ? Bien des lectures de *Mon Oncle* sont en effet envisageables :

- la structure duelle, voire antithétique du scénario, dont les décors, les atmosphères, les sons... se partagent entre deux univers, l'ancien et le nouveau, invitent à une lecture critique des progrès apportés dans les années 50-60 (« *J'ai défendu le petit quartier, le coin tranquille, contre les autoroutes, les aérodromes, l'organisation, une forme de la vie moderne, car je ne crois pas que les lignes géométriques rendent les gens aimables* », dit Jacques Tati)
- le scénario « familial » est un fil directeur possible : au trio père / mère / fils s'ajoutent l'oncle indésirable, l'univers de l'entreprise, enjeu familial ; ce fil conduit à l'éviction de l'oncle. Au sein de cette « histoire de famille », le regard du spectateur peut isoler l'histoire du fils et celle de sa joyeuse complicité avec l'oncle.
- le fil directeur de la « blague », avec les élèves, semble très fécond : plusieurs séquences filment en effet des blagues d'enfants ; la dernière, au cours de laquelle une plaisanterie involontaire du père rapproche, de façon donc illusoire, le père et le fils, peut aider à construire un des sens du film.
- les rapports entre les personnages, la façon dont J. Tati les met en scène (lors de la réception chez les Arpel, par exemple), la « comédie humaine » que le réalisateur se plaît manifestement à mettre en images...sont aussi des pistes fécondes.

Ainsi peut-on imaginer, en classe de français, des travaux visant à clarifier cette trame narrative, à la faire verbaliser, à l'oral comme à l'écrit. Des travaux sur les points de vue peuvent éclairer avec pertinence le sens du film (faire raconter une séquence, par exemple celle de la réception chez les Arpel, du point de vue de M. Hulot, de l'enfant,...du chien !)

## ÉCHOS LITTÉRAIRES

L'opposition de deux mondes n'est pas sans rappeler l'ambiguïté de Baudelaire, entre nostalgie et appel de la modernité - le Baudelaire du *Cygne* (cité plus haut, dans l'intervention de l'IPR d'histoire et géographie) ou celui de *Rêve Parisien* :

« [...] peintre fier de mon génie,  
Je savourais dans mon tableau  
L'enivrante monotonie  
Du métal, du marbre et de l'eau. »

Le langage, inaudible ou incohérent (distorsion image/son), renvoie aux contemporains de Tati : Ionesco, Beckett, Queneau, Obaldia, Tardieu notamment, ont mis en scène ce questionnement moderne sur la communication, sur le sens des mots et sur la force comique qu'il peut engendrer.

Dans *Les Temps du Verbe ou Le Pouvoir de la Parole* (in *La Comédie du Langage*), Jean Tardieu crée une énonciation totalement au passé : le décalage obtenu, même s'il procède différemment de la bande-son du film de Jacques Tati, crée ce même sentiment de rupture dans la relation qu'entretient le langage avec le réel. Plusieurs courtes pièces de Tardieu traitent le langage comme une musique: *L'ABC de notre vie*, construit comme un oratorio, ou encore *Conversation-sinfonietta*, qui privilégie le rythme et le son face au sens, autre écho au travail mené par Tati sur le son...

Autre écho, celui du « Plume » de Henri Michaux (*Un certain Plume*, 1930), dont les fantaisies et l'inadaptation au réel ne sont pas sans évoquer la silhouette dégingandée et malhabile de M. Hulot... « Plume voyage », notamment, accessible à des collégiens, retrace le parcours d'un être qui n'a sa place nulle part, sans revendication pour autant, docile, comme un M. Hulot dans une réception guindée ou une entreprise...

L'ébauche de ces quelques pistes n'a aucune prétention exhaustive ; elle suggère simplement que l'on peut, avec des élèves, regarder une œuvre en respectant son statut d'œuvre d'art (sans en faire un « prétexte ») ; c'est sur ce regard que peut se construire l'analyse et la mise en relation avec la discipline enseignée.

Cette lecture à quatre voix de *Mon Oncle* de Jacques Tati met principalement en lumière la dualité de sa construction, qu'elle soit temporelle, plastique, sonore, thématique, structurelle... Une dualité faite aussi de passages, de circularité, une dualité sans manichéisme, tout en finesse et en humour... L'axe de la « fable », dont chacun peut tirer le fil narratif qui lui sied, s'inscrit dans ce monde étrangement duel qui joue avec l'espace et le temps.

Si les quatre regards portés ici sur cette œuvre cinématographique sont par nature limités par leur subjectivité et par le cadre donné à ce travail, du moins ont-ils tenté de se compléter, de s'enrichir mutuellement pour construire ensemble le sens ou les sens de l'œuvre.

Cette expérience collective et transdisciplinaire permet de tracer les grandes lignes de ce que peut devenir très vite, souhaitons-le, l'enseignement de l'Histoire des Arts de l'école primaire au lycée : une convergence de regards, de sensibilités, de savoirs qui, tendus vers l'œuvre, aident les plus jeunes d'entre nous à découvrir, apprécier, comprendre diverses formes d'art.

Naturellement, cette aventure commune ne peut prendre son essor que portée par des œuvres choisies avec soin pour leur richesse, leur beauté et le goût personnel que les professeurs éprouvent à leur rencontre. Telles semblent les conditions requises – simples et exigeantes - pour se lancer dans des projets dont nous sommes sûrs qu'ils vous apporteront autant que notre rencontre autour de *Mon Oncle* ...

*par Danièle Champigny, IA-IPR Histoire-Géographie,  
Claude Desfray, IA-IPR Education Musicale,  
Agnès Fabre, IA-IPR Arts Plastiques,  
Catherine Mottet, IA-IPR Lettres*

*Académie de Créteil.*