

Jour de fête

Jacques Tati, France,
1949, couleur.



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3/7

Le point de vue de Jacques Aumont :

<i>Le temps à retrouver</i>	8/18
Déroulant	19/23
Analyse d'une séquence	24/31
Une image-ricochet	32
Promenades pédagogiques	33/39
Petite bibliographie	39

Ce *Cahier de notes sur ... Jour de fête* a été réalisé
par Jacques Aumont.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Jour de fête,
Jacques Tati,
1949, France,
78 minutes (hors générique de la restauration),
couleur.

Scénario original : Jacques Tati et Henri Marquet, avec la collaboration de René Wheeler.

Images : Jacques Sauvageot et Jacques Mercanton.

Opérateurs de prise de vues : Marcel Franchi, Jean Mousselle, assistés de Citovitch, Castagnier, Moride, Marquette.

Collaboration technique : Henri Marquet, Jacques Cottin (*costumes*), André Pierdel (*trucman et accessoiriste*), Lydie Noël-Mousselle (*scripte, régie*).

Acteurs : Jacques Tati (*François, le facteur*), Guy Decomble (*Roger*), Paul Frankeur (*Marcel*), Santa Relli (*la femme de Roger*), Maine Vallée (*Jeanette, la jeune fille à la fenêtre*), Delcassou (*la vieille à la chèvre*), Roger Rafal (*le coiffeur*), Beauvais (*le cafetier*), Jacques Cottin, Henri Marquet, Madame Cottin, André Pierdel et les habitants de Sainte-Sévère-sur-Indre.

Musique : Jean Yatove.

Décor : René Moulaert.

Montage : Marcel Moreau.

Sonorisation : Jacques Maumont.

Production : Fred Orain, pour Cady-Films.

Réalisation : Jacques Tati.

Prix du meilleur scénario (festival de Venise, 1949).

Grand Prix du cinéma français, 1950.

(Les mentions en italique ont été ajoutées au générique du film, d'après diverses sources d'information.)

Résumé

Un petit bourg de la campagne française, à la fin des années quarante. Ses habitants : paysans, occupés à moissonner ou à soigner leurs animaux ; petits commerçants – boucher, boulangier, coiffeur, et bien sûr tenancier de café ; Monsieur le maire ; le facteur, François ; et, pour les observer tous avec une bienveillante malice, une vieille accompagnée d'une chèvre. L'histoire du film est celle de la perturbation que cause, dans ce monde figé, où chacun connaît tout le monde, où les comportements sont prévisibles et les êtres sans mystère, l'arrivée pour un jour des forains qui vont offrir la fête au village. L'arrivée, en ouverture, puis le départ, à la fin du film, des pièces détachées du manège, accompagnées par un gamin du village, marquent bien le caractère de parenthèse, dans une vie quotidienne monotone et travailleuse, de ces festivités.

Seulement voilà : cette parenthèse ne se refermera pas sans laisser quelques traces sur les habitants de Sainte-Sévère, et tout particulièrement, sur leur facteur, François. Après avoir fait la démonstration de ses talents divers et de sa sociabilité, en participant à la préparation de la fête et en trinquant avec qui veut, le facteur assiste à une séance de cinéma où un documentaire vante l'efficacité du service postal des États-Unis, la diversité de moyens modernes qu'il utilise, et la rapidité atteinte dans la distribution du courrier.

La fête bat son plein, chacun s'amuse, François aussi ; il n'oublie pas de trinquer, et quelques farceurs le font boire un peu trop. À la nuit, éméché, il a du mal à se retrouver, et échoue dans un wagon de marchandises. Au matin, à nouveau frais et dispos, il part pour une tournée « à l'américaine », à toute allure, multipliant les performances, distribuant le courrier plus vite que les destinataires n'arrivent à le saisir, dépassant un peloton de coureurs cyclistes, bluffant tout le monde. Hélas, il confond un peu vitesse et précipitation, et cela finit à l'eau. Calmé, il reprend un rythme normal, et se fait reconduire au bourg par la carriole de la vieille.

Mais lorsqu'il arrive près des paysans en train de ramasser leur blé – à la fourche : la campagne n'est pas encore mécanisée –, ceux-ci lui demandent de l'aide, et c'est le petit garçon qui, coiffé de son képi de facteur, finira la tournée, après avoir accompagné un peu les forains qui s'en vont. **J.A.**

Autour du film

Jacques Tati pendant le tournage.
Extrait du *Prologue* de la version restaurée.



Un film, trois versions (ou quatre)

La version de *Jour de fête* que l'on peut voir aujourd'hui a bien été tournée par Jacques Tati en 1947 – mais il fallut attendre 1994 pour la voir. Le cinéaste, expérimentateur-né, n'avait pas hésité à ajouter, à la responsabilité déjà importante de la réalisation d'un premier long métrage, celle d'essayer les plâtres d'un procédé nouveau de film en couleurs. Ce procédé, insuffisamment mis au point, se montra inexploitable, et le film ne dut d'exister, durant près de cinquante ans, qu'à la précaution qu'avaient prise le producteur et le réalisateur, de doubler chaque plan en couleurs par une prise de vues en noir-et-blanc, dans les conditions normales de l'époque¹.

Le premier tour de manivelle fut donné le 19 mai 1947, et les prises de vues se poursuivirent tout l'été. Après que le tour-

nage fut terminé, et que Tati eut la mauvaise surprise d'apprendre qu'on ne pourrait monter son film en couleurs, il en fit une version en noir-et-blanc. Celle-ci, sortie en 1949, eut un succès suffisant pour permettre à Tati de réaliser peu après *Les Vacances de Monsieur Hulot*. Toutefois, en 1961, désireux de ressortir *Jour de fête* dans une version plus « internationale » (donc moins dépendante des dialogues), Tati imagina d'ajouter un personnage – muet – au film. Il retourna donc à Sainte-

1. Cette double prise de vues ne fut pas toujours possible ; en particulier, tous les plans d'intérieurs, filmés en studio après la période de tournage à Sainte-Sévère, furent enregistrés exclusivement en couleurs, puis intégrés dans la version en noir-et-blanc sous forme de contre-types, de qualité un peu moins bonne que le reste. (Témoignage de J. Mercanton, dans F. Ede, *op. cit.* p. 40).



Sévère, accompagné du même chef opérateur, Jacques Mercanton, et du peintre Alexandre Vitz, et tourna des plans montrant le jeune peintre – vêtu d’un anachronique pantalon de jeans *Levi’s 501* – qui observait les indigènes de la France profonde, les dessinait, et guidait ainsi le regard du spectateur. Et comme, chez Tati, une invention en déclenche toujours une autre, l’introduction d’un peintre, c’est-à-dire d’un manieur de couleurs, lui donna l’idée de colorier ses images. Cette deuxième version, qui fut diffusée par la suite en vidéo-cassettes, comporte donc des images coloriées au pochoir, selon la très ancienne technique manuelle qui avait été utilisée au début du siècle dans les studios de Méliès ou de Pathé.

Enfin, au milieu des années quatre-vingt, après la mort du réalisateur, les négatifs originaux de la version en couleurs – ceux de 1947, tournés en même temps que le noir-et-blanc – furent découverts dans une cave. Commença alors une longue et difficile recherche, que François Ede, qui en fut le moteur, a racontée avec précision et humour², et qui aboutit finalement, en 1994, à la reconstitution d’une version en couleurs de *Jour de fête*. Cette version, diffusée par la suite en télévision, et devenue version de référence, n’a donc pas été montée par Tati lui-

même, mais par François Ede et Sophie Tatischeff, la fille du réalisateur. On peut évidemment s’étonner qu’une version posthume, entièrement reconstituée hors de la présence de l’auteur, puisse devenir version de référence ; il est d’ailleurs probable que, s’il avait lui-même supervisé cette restitution, *a fortiori* s’il avait monté le film en couleurs en 1947, Tati eût raccordé certains plans autrement, en aurait raccourci certains, etc. Mais ce qui a permis à des personnes dont le respect pour l’œuvre de Tati est hors de doute, de tenter cette entreprise, c’est évidemment le fait que, de son vivant, le cinéaste ait lui-même si souvent, voire si constamment, remanié ses propres films. Il n’y avait jamais, pour Tati, de montage définitif d’un film : s’il en avait la possibilité, il essayait toujours de l’améliorer (c’est-à-dire, dans la perspective de l’homme de music-hall qu’il était, d’en améliorer l’efficacité sur le public). La version de 1961, avec son personnage en *jeans* et ses couleurs aussi rares que pimpantes, altérerait bien davantage le film que la restitution en couleurs, très précautionneuse, de sa fille...

Trois versions pour un même film ? Au fait : non ! quatre versions. En effet, en 1946, Tati avait réalisé et interprété un court métrage en noir-et-blanc, *L’École des facteurs*, dont il reprit tels

Ci-contre.

Extrait du *Prologue* de la version restaurée.

quels, pour les intégrer à *Jour de fête*, certains plans, et qui, à bien des points de vue, était une sorte de répétition générale de la seconde partie, celle de la « tournée à l'américaine ». C'est pour *L'École des facteurs* qu'il pensa à Sainte-Sévère, comme le raconte Jacques Mercanton : « Nous fîmes de très longs et lointains repérages jusqu'en Provence, car nous cherchions des zones ensoleillées, le film comportant de nombreuses scènes en extérieurs. Mais l'atmosphère du Midi et la tournure des lieux ne plaisaient pas à Tati, nous nous sommes rabattus sur une région qu'il connaissait. Il avait habité au Marembert, à environ dix kilomètres de Sainte-Sévère³. » D'ailleurs contrairement à ce dont se souvient Mercanton, il y eut bel et bien des plans tournés dans le Midi, et dans *L'École des facteurs*, et dans *Jour de fête*.

Des éléments hétérogènes, des montages homogénéisants : quatre films qui sont des variantes du même film.

Un procédé de couleur « diabolique »

Il est hors de question d'entrer dans le détail technique du procédé Thomsoncolor, dont *Jour de fête* devait être la première réalisation (le livre de François Ede y consacre de nombreuses pages). Deux choses sont à noter, et d'abord, le fait qu'au lendemain de la guerre et en dépit de plusieurs tentatives, le cinéma français n'avait toujours pas produit de procédé d'enregistrement des couleurs, et que l'industrie française, déjà fort mise à mal par la guerre, dépendait en matière de couleurs de procédés étrangers, le Technicolor américain et l'Agfacolor allemand – dont les brevets, réquisitionnés par les Américains à titre de réparations de guerre, allaient contribuer à donner naissance à l'Eastmancolor. La faillite du Thomsoncolor, à peu près en même temps que celle du Rouxcolor, autre procédé complexe (qui servit à tourner *La Belle Meunière*, de Pagnol), sonna le glas des espoirs de l'industrie française, laquelle dut adopter le procédé américain – en même temps, il est vrai, que le reste du monde.

Ensuite, ce procédé possède, par lui-même, des propriétés étonnantes et fascinantes : à l'œil nu et non prévenu, la pellicule n'offre que l'apparence d'une image en noir-et-blanc, peut-être juste affectée d'une légère irisation ; mais, vue dans un viseur *ad hoc*, elle acquiert des couleurs splendides et lumineuses. Du moins, c'est ce que disaient, lors du tournage, les

privilegiés qui avaient le droit d'utiliser le viseur magique ; les autres n'avaient qu'à les croire sur parole. Cette cryptochromie, ces « couleurs secrètes », qui étaient là, sur la pellicule, mais que personne ne pouvait voir – et qui furent totalement oblitérées durant quarante et quelques années par la copie en noir-et-blanc – ne sont pas pour peu dans le charme et dans la légende du film. Laborieusement restituées, les couleurs gardent la trace de cette essence fantomatique : pâles, parfois un peu diffuses, à certains moments au contraire inattendues et très présentes, ce sont des couleurs qui reviennent, des revenantes.

Burlesque, pantomime et grommelot : l'art de Tati

Il n'y a jamais eu de burlesque à la française : en exagérant un peu, c'est ce qu'on peut conclure de l'histoire des films. Dans le cinéma muet d'avant la guerre de 14, il avait bien existé, chez Pathé, chez Éclair, des « bandes » (comme on disait alors pour désigner les films) comiques, et même quelques acteurs dont les historiens ont retenu les noms : Rigadin, André Deed, plus tard Max Linder. On fait souvent état de la parenté entre le jeu de ce dernier et le style de Chaplin, mais quoi qu'il en soit réellement de la comparaison (qui tourne invariablement à l'avantage de Charlot), les autres comiques français, eux, sont incomparablement moins bons que la plupart des acteurs qui firent, au début de Hollywood, le genre burlesque.

Tati provient du music-hall, où il a remporté quelques succès avec des numéros de mimes ; mais ces numéros (dont certains enregistrements tardifs ont été conservés) avaient ceci de particulier, qu'ils étaient presque tous des figurations mimées de certains sports : tennis, foot, équitation⁴... La mise en jeu du corps y est donc toujours importante, parfois violente, et en ce sens, c'est bien à un entraînement d'acteur burlesque que s'est astreint Tati. Au reste, la dernière partie de *Jour de fête*, celle de la tournée à vélo, a bien pu ici ou là être tournée en accéléré : il n'y en a pas moins un certain nombre de performances

2. François Ede, « *Jour de fête* ou la couleur retrouvée », Cahiers du cinéma, 1995. Ce livre contient de nombreux témoignages de collaborateurs de Tati.

3. Jacques Mercanton, cité dans Ede, p. 38.

4. Tati en a repris certains, sinon littéralement, au moins en esprit, dans son dernier film, *Parade*.



corporelles, certaines presque acrobatiques, qu'il accomplit avec une aisance si extrême qu'on n'aperçoit même pas la difficulté (un peu comme chez Keaton – mais Keaton est plus *visiblement* sportif). L'entraînement physique de l'acteur burlesque a souvent été raconté, dans sa violence et sa dureté (entre autres, justement, par Keaton, qui n'omet aucune douleur due à aucune chute) ; Tati a gommé, dans son film, toute cette dureté par laquelle peut-être il lui a fallu passer : pas de chutes brutales sur les fesses ou sur le ventre, pas de sauts vertigineusement dangereux ; pour autant, la performance est bien là, mais comme décalée dans d'autres domaines du corps. Par exemple, la tenue incroyablement rigide du facteur à vélo ; mais aussi, et plus insoupçonnable parce que jamais il n'est mis en avant, l'art de ralentir les gestes – art du mime par excellence, qui, combiné à l'entraînement d'un sportif, est le signe de l'art de Tati.

Du facteur à Hulot : réalisateur et acteur

Il y a deux grandes sortes d'acteurs burlesques : ceux dont l'apparence physique et le comportement dessinent une image

tellement forte qu'ils donnent l'impression de traverser intacts un monde irréel, quelles que soient leurs aventures. C'est éminemment le cas de Laurel et Hardy, dont toute l'histoire mise bout à bout n'est que celle des morigénations de Hardy et des grimaces sanglotantes de Laurel. Mais il y a aussi des acteurs dont l'art consiste, tout en restant eux-mêmes, à incarner vraiment des rôles, à traverser vraiment le monde, et par là, à le transformer un peu. C'est le cas, évidemment, de Charlot, personnage fort s'il en est, mais toujours en interaction avec un monde qui a l'exacte cruauté du monde réel.

Tati est un acteur de cette seconde espèce, et il en a même, en un sens, donné la théorie dans ses films ultérieurs, avec les avatars de la figure de Hulot : figure forte, immédiatement reconnaissable, dotée de tics, d'automatismes, voire de manières qui la chargent (la caricaturent), en tout cas la cernent de lignes nettes et appuyées ; en même temps, personnage extraordinairement poreux à ce qui l'environne, réceptif, sensible. Dans le film où peut-être il est le plus lui-même, *Playtime*, Monsieur Hulot est exemplairement l'un et l'autre : la silhouette



munie d'un chapeau, d'un imper, d'un parapluie et d'une démarche de flamant rose – et le personnage au cœur d'artichaut, prompt à éprouver de la tendresse, et incapable de résister à une invite amicale. L'un et l'autre, et si nettement qu'on peut détacher l'un de l'autre, comme l'avait expliqué Tati lui-même : dans *Playtime*, il y a multiplication des silhouettes de Hulot (comme, dans *Trafic*, il y aura dissémination de ses traits, qui viendront, un par un, migrer sur des figures épisodiques) ; du coup, la caricature est comme divorcée du personnage, chacun des deux vit sa vie pour son compte.

Le facteur de *Jour de fête* est aussi un personnage fort (d'ailleurs doté d'une esquisse très proche du dessin définitif, dans *L'École des facteurs*), où la caricature l'emporte largement sur la psychologie. Silhouette visible de loin, signalée par la haute taille et les gestes amples, soulignée par l'uniforme exagéré : tout pour créer une de ces figures burlesques qui peuvent ensuite traverser telles quelles les situations les plus diverses. Tati l'a parfaitement compris, et a aussitôt réagi en sens inverse ; il a souvent expliqué que, après le succès de *Jour de fête*, son premier souci

avait été de résister à la pression des producteurs l'engageant à donner une suite au film, sous la forme de nouvelles aventures du facteur (comme, plus tard, fera Louis de Funès avec son personnage de gendarme) ; il passa, avec *Les Vacances de Monsieur Hulot*, à un autre genre de personnage, plus neutre, tout aussi athlétique mais entièrement dans la retenue, tout autant victime de la société mais sur un registre plus discret.

Dans ce rapport très singulier, et très délibéré, de Tati à ses personnages, se perçoit l'ombre portée d'un autre personnage qu'il incarne : le réalisateur de films. Comparable en cela seulement à Chaplin – qu'il admirait, et qu'il égale par l'ampleur du champ de sa maîtrise – Tati organise tout dans ses films : le décor, les êtres (humains et animaux), les circulations, les transformations, le temps qui passe. Il ne peut se permettre, sans doute, d'incarner un personnage qui centralise ou focalise trop l'attention et les signes : c'est parce qu'il est réalisateur que Tati a dû inventer un Hulot, un personnage qui observe, qui traverse la vie et la société, en y prenant part mais comme une annotation dans la marge participe du livre. J.A.





Le temps à retrouver

par Jacques Aumont

« J'avais été requis par les Allemands en 43, et puis je m'étais évadé, et j'étais allé me réfugier au Marembert, qui est situé à six kilomètres de Sainte-Sévère. Là j'ai été surpris, parce qu'il y avait la guerre, mais on avait l'impression qu'à l'intérieur même de Sainte-Sévère, on ne s'en apercevait pas du tout. C'est quand même formidable de voir des gens qui savent vivre. J'ai pensé que si un jour je faisais un film, je viendrais le tourner là¹. »

Trois ans plus tard, Jacques Tati réalisait ce souhait ; après avoir fait semblant d'en chercher les extérieurs dans le Midi, il finirait par tourner *L'École des facteurs* presque entièrement dans le sud du département de l'Indre, dans ce qu'il n'était pas besoin alors d'appeler « France profonde », parce que cette profondeur (ou profondeur) était banale.

Tati filme aussitôt après un conflit armé qui a marqué durablement l'histoire de l'Occident, et par contre-coup, l'histoire du monde ; il filme en un moment où les affrontements, pour avoir changé de nature et redéfini autrement les camps, restent violents. Moins brutalement peut-être que dans l'Italie, qui se divise alors entre sa moitié communiste et sa moitié chrétienne, la politique en France connaît pourtant un clivage analogue. Il y a les défenseurs de l'ordre démocratique et libéral, et les tenants d'un ordre nouveau, qui attendent le grand soir ; la presse de 1946 – parce qu'elle est alors le média le plus immédiatement proche de l'actualité politique – est ostensiblement scindée, presse communiste contre presse impérialiste (il n'est jusqu'aux illustrés pour enfants qui le reflètent, avec l'opposition quasi militante entre par exemple le christianisme conquérant de *Tintin* et l'humanisme marxiste de *Vaillant*).

De la défense de l'Empire, il ne reste dans *Jour de fête* qu'une trace, marginale et généralement inaperçue, sous la forme d'une affiche qui, dans le bureau de poste de Sainte-Sévère-sur-Indre, annonce discrètement : « Au service de l'Union française »

1. Tati, entretien avec Claude-Jean Philippe, cité dans Ede, p. 76.



(encore peut-il s'agir d'une union postale). Quant au grand soir, c'en est bien une version, mais absolument carnavalesque, qui est donnée : les rapports sociaux sont redéfinis, le temps de la fête, mais comme dans une parenthèse acceptée et une fois

pour toutes réglée. Tati le dit bien : ce qui lui a plu à Sainte-Sévère, ce qui l'a intéressé, c'est précisément qu'il s'agit d'un endroit hors du temps, hors de l'époque et hors de l'histoire, d'un coin de France, et rien d'autre (après tout, le facteur s'appelle exactement François, et même « François »).

La France rurale du milieu du vingtième siècle est prodigieusement attardée : c'est ce dont se souvient quiconque a séjourné à la campagne en ces années-là (pas d'eau courante, pas de tout-à-l'égout, pas toujours l'électricité, jamais de téléphone évidemment). Un pays pas très riche, qui en outre sort de la guerre, où par conséquent les gens sont encore maigres, plutôt mal nourris (les grandes grèves de 1946 à 48 n'arrangent rien, ce fut par moments une pénurie pire que celle du temps de guerre). Les paysans y labourent avec un unique cheval, y moissonnent avec d'antiques instruments de bois, fourches et râteaux rudimentaires, à force de bras. *Jour de fête* ne parle pas de tout cela, mais il l'enregistre avec le reste ; les gestes des paysans que fugitivement l'on aperçoit, avant et juste après la fête, sont les vrais gestes qu'accomplissaient journalièrement des familles qu'il fallait nombreuses pour avoir des bras (ces bras dont, dans les discours des ministres, manquait l'agriculture) ; les tracteurs sont absents, et seul le forain en possède un – ce qui dès le premier plan le distingue et dit déjà que la fête est une greffe toute provisoire sur le corps rural.

Le pays de l'innocence

Ce pays « où les gens savent vivre », et où – c'est le sens de la remarque de Tati – ils savent vivre parce qu'ils échappent aux vicissitudes du temps, c'est donc le pays où perdure en dépit de tout un certain état d'innocence. Le pays où se déroule la fête est un pays inexistant au milieu de nulle part, habité par des êtres qui n'ont pas d'histoire, et par conséquent pas d'âge.

Il y a dans tous les films de Tati un rapport marqué à l'enfance : l'enfance comme âge biologique, et plus profondément, l'enfance comme état et rapport au monde. Rapport innocent, si l'on veut, mais le terme est approximatif ; il vaudrait mieux dire rapport d'immédiateté et de coparticipation. On voit beaucoup d'enfants au hasard des plans de *Jour de fête*, mais presque aucun n'est singularisé ; ils sont là, simplement, comme l'herbe ou les grains de poussière peuvent être là, jouant



d'ailleurs dans l'herbe ou dans la poussière parce que telle est leur nature (la petite fille que sa mère vient sauver *in extremis* du monstre noir qui rugit en fonçant pour l'écraser, ne sait jamais qu'elle a été sauvée : elle a seulement été soustraite provisoirement à son biotope, la poussière de la route).

On voit que cet état d'enfance n'est pas celui que les films généralement représentent ou suggèrent. L'enfance de cinéma est souvent – même dans de très bons films : ce n'est pas affaire de qualité ni de talent – la réduction de l'état adulte, à moins qu'elle en soit l'envers. Du premier cas (pour citer des films réussis et intéressants), *Le Garçon aux cheveux verts* ou *Les Contrebandiers de Moonfleet* sont de beaux et émouvants exemples ; du second, les films de fantaisie, reposant sur le rêve ou l'hallucination, ont eu leur prototype dans *Le Magicien d'Oz*. Ce n'est pas cette enfance-là que convoque Tati, qui encore une fois ne

s'intéresse pas pour eux-mêmes aux enfants – mais à l'état d'irresponsabilité, d'innocence, de toutes ces qualités que le langage des vieux ne sait désigner que par des mots à préfixe privatif ou négatif, comme s'il n'y avait de qualités positives que socialisées et adultes.

L'enfance, dans *Jour de fête*, est d'abord et au fond plus adéquatement représentée par des figures non humaines. Les animaux, au premier chef : cochons, reniflant eux aussi la poussière, offrant eux aussi un obstacle à un véhicule ; volailles, partout chez elles et que la société humaine ne peut que tristement incarcérer ; la chèvre de la Vieille, qui est exactement son *alter ego* ; les chevaux. Parmi les numéros qu'il faisait au music-hall, et dont *Parade* donne la version définitive, Jacques Tati incluait un numéro d'« équitation » : corps réel de cavalier imaginaire – mais faisant tellement un avec sa monture qu'il



était difficile de ne pas croire que par moments il s'identifiait au cheval. Les chevaux sont aussi, de tous les animaux de *Jour de fête*, les plus présents et les plus significatifs. Simples figurants, accessoires de gag, comme le cheval qu'on ferre et sous le chignon duquel le facteur coince sa lettre (en bon héritier du burlesque, Tati n'a pas peur de la scatologie). Figures plus sérieuses, ennoblies par ce qu'elles connotent d'une tradition littéraire et picturale, comme ce cheval nocturne qui hennit à faire peur, véritable *night-mare* digne, fugitivement, du *Cauchemar* de Füssli².

Et puis, par-dessus tout, véritable emblème ou solide allégorie de tout le film, les chevaux de bois du manège, que l'on aperçoit constamment, présence sûre, incontestable et qui accompagne. Les chevaux de bois arrivent, ils repartent identiquement, bien rangés derrière un panneau de bois à l'arrière

du camion, laissant pourtant dépasser leur tête – pour voir – et leurs pattes avant – pour signifier le mouvement. Derrière eux, les regardant moins qu'il n'est, avec une bonté tranquille, regardé par eux, le petit garçon des fermiers, qui suit en gambadant, sautant d'un pied sur l'autre, irréfléchi comme un jeune poulain. Cette image – presque une icône, et détachable comme telle – résume, en un sens, tout le film : l'enfant qui vient vers moi tandis que je suis debout derrière les chevaux et qu'avec eux je lui fais signe, l'enfant sautille sans conscience du mal, et toute l'histoire du film n'est-elle pas alors, de l'image du début à l'image de fin, celle du seul changement visible : il porte, enfin, le képi du facteur ; il est le facteur, c'est-à-dire l'innocence, et c'est ce spectacle qui directement m'est offert.

Au tout début, avant qu'apparaisse l'enfant, les chevaux blancs ressemblent par moments à ce qu'ils sont aussi, des chevaux sculptés (on pense à des fontaines, comme l'époque baroque en fit tant, avec les cavales de Neptune). Vaguement effrayants – toujours la virtualité cauchemaresque – ils font fuir à l'autre bout d'un pré deux jeunes bêtes baies. L'affaire du film, c'est d'aboutir à ce qu'à la fin soit réglé autrement le rapport entre le cheval-cauchemar et le cheval comme figure d'énergie positive ; de suggérer par exemple que les chevaux adolescents ne s'enfuient pas, qu'ils n'ont pas eu peur mais ont été, par ces figures de bond en majesté, induits à faire eux-mêmes ce qu'ils pouvaient de mieux, courir gracieusement. Toute l'énergie festive du film – malgré la mélancolie qui y perce plus d'une fois – est ainsi, d'avance, résumée par ce mouvement vif et gai des jeunes animaux.

La vertu d'enfance, qu'incarnent les animaux davantage encore qu'ils ne la symbolisent, est celle que cherche François – comme son saint patron dans le film presque contemporain, et assez burlesque lui aussi, de Rossellini³. Le Simple – ce qu'on appelle plus crûment l'idiot – est ce rôle qui, dans la communauté villageoise, rassemble sur un corps d'adulte les qualités (insoupçonnées) et aussi les manques (seuls aperçus) de l'enfant. La moquerie dont François est l'objet, notamment au café où l'on ne songe qu'à le ridiculiser en le grimant, en inondant son outil de travail, en l'enivrant, n'est pas affectueuse : elle est le traitement que cette société, dure et arriérée, réservait à l'enfance, et qui n'a pas foncièrement changé depuis Cosette et les Thénardier.



Du coup, toute la douceur de l'enfance (comme aussi dans l'épisode de la fête foraine et de la poupée géante des *Misérables*) est reportée sur d'autres signes, tel ce foisonnement de lots gentiment idiots, le moulinet que le moustachu accroche dans le dos de François comme un poisson d'avril, la petite peluche qu'il gagne au jeu de massacre, la potiche mièvre qui apparaît en fin de journée – objets dénués de valeur et de sens par eux-mêmes, mais dont la prolifération a ce sens et cette valeur, de les opposer aux lots pauvement utilitaires que l'on aperçoit aussi, et qui se rangent alors forcément du côté des ennuyeux adultes (la vaisselle qu'on gagne à la loterie de l'aigre couple de forains, géniteurs d'un garçonnet sournois et qui ne sourit pas). Tati en général se met du côté des enfants, et *Parade* aurait pu de ce point de vue s'appeler *Paradis*, réalisant le rêve esquissé dans *Mon Oncle*. Mais le personnage de Hulot, comme celui du

Monsieur Loyal de son dernier film, l'obligeaient à davantage de distance, à accompagner les enfants donc à être distinct d'eux, à être leur bon interlocuteur ; l'habit de facteur, le corps dégingandé de *Daddy Long-Legs*⁴ qu'aucun costume bourgeois ne sangle ni ne retient, autorisent dans *Jour de fête* une empathie plus totale, un laisser-aller, un véritable devenir-enfant.

2. Le mot anglais *nightmare* (cauchemar) permet ce jeu de mots, *mare* signifiant aussi jument. (Toutefois, l'étymon du « *mare* » de « *nightmare* » est tout autre.)

3. *Francesco, giullare di Dio* (littéralement : *François, jongleur de Dieu* ; titre français : *Onze Fioretti de saint François d'Assise*), sorti en 1950.

4. Sous le titre de *Papa Faucheux*, une traduction française de ce roman pour enfants fut très populaire à l'époque de *Jour de fête*.



L'observateur visible : dedans et dehors

À tous les enfants, à qui veut, le film offre la possibilité d'entrer en relation directe avec le petit garçon qui parle aux chevaux ou se laisse baigner par leur regard ; il suffit de prendre l'image telle quelle ou, si on préfère, de laisser imaginer par son corps cette si particulière sensation du saut d'un pied sur l'autre, cette course qui n'en est pas une mais un rebond permanent, un mouvement perpétuel. Parce qu'il marque fortement les deux termes de son cadrage – le regardant et le regardé – le film autorise, mieux qu'une identification (tarte à la crème de la théorie du cinéma, et qui ne correspond à aucune expérience réelle), un aller et retour immobile, qui comble de plaisir par la force des effets de présence ainsi permis.

Le film tout entier est soumis à un regard, que le personnage de la vieille à la chèvre sert à faire entrer dans la fiction, mais qui excède de beaucoup ses seules allées et venues. Sans doute, ce personnage délégué, narrateur dans la narration – d'ailleurs personnage qui a sa tradition dans la littérature, dès qu'elle comporte un élément épique même léger – est essentiel



au projet de Tati, qui en a besoin pour se retrouver plus clairement, sans confondre l'une et l'autre, dans la double position du personnage qui ne voit rien (et dans le dos duquel malicieusement on multiplie les signes de connivence) et du réalisateur comme regardeur absolu, celui qui voit tout et commente tout muettement⁵. Le cinéma comique a connu beaucoup de cinéastes qui étaient aussi acteurs, de Chaplin et Keaton à Lewis ou Etaix ; dans la tradition américaine, l'acteur, toujours vedette, est néanmoins traité comme un personnage normal (pour ce qui est du récit, car par ailleurs il accomplit en général des choses étonnantes) ; Tati a toujours réalisé des récits cinématographiques qui incluent dans leur dispositif même la mise à distance des deux fonctions (à commencer par le plus manifeste, la quasi-mutité de Hulot). Dans *Jour de fête*, c'est décidément l'insertion d'un observateur intérieur qui remplit cette fonction



pour nous (ou contre nous) et nous autorise à voir, en même temps qu'il ou elle marque discrètement le caractère de fiction de ce que nous voyons, et vaut aussi, en l'inscrivant à même le cadre, pour représentant du regard du cinéaste sur ses créatures.

Le jeu de ces regards observateurs est généralement simple, et, dans la version initiale en tout cas (sans le peintre), ils ne se redoublent pas. La présence de la vieille exclut celle des ombres chinoises à l'avant-plan, qui exclut celle de François comme regardeur trop explicite. Il y a cependant, à cette régularité, une exception, d'autant plus marquante et d'ailleurs soulignée comme telle (par un des rares fondus enchaînés du film). Après sa chute spectaculaire dans la rivière, on ne sait trop quel sort va être celui de François ; or, sans crier gare, c'est la bicyclette qui nous est montrée, dont nous comprenons lentement qu'elle est fixée à l'arrière de la carriole de la vieille, sur le siège de laquelle se trouve aussi le facteur dégouttant et dépité. Les deux regards maîtres, celui du cinéaste et protagoniste, celui de ce véritable coryphée féminin et voûté qu'est la femme à la chèvre, se sont enfin rejoints ; il est clair que cela ne peut se produire qu'à la fin du film, puisque cette jonction est la ruine du rigoureux système de séparation et de délégation de la puissance scopique. On pense alors, irrésistiblement malgré la dissemblance des situations et des enjeux, à un autre finale où la présence d'un personnage sur une charrette a la même valeur signalétique, et *achève* semblablement un dispositif sur quoi tout reposait – la fin de *L'Opinion publique*⁶ : de ce film que peut-être il n'avait pas vu (il était devenu rare), Tati retrouve instinctivement le mouvement, cette transgression finale qui, dans un film comme dans l'autre, est la délivrance enfin accordée, comme une grâce, au personnage que son rôle – de mondaine chez Chaplin, de surhomme voire de surmâle⁷ chez Tati – avait fini par étouffer.

(le contraire du fameux fantôme de l'« observateur extérieur » de Poudovkine), et même, dans la version colorisée, de deux observateurs, la vieille étant doublée par le jeune peintre.

Mais ce principe de l'observation de l'intérieur déborde les deux figures qui l'incarnent. Les circonstances de la prise de vues, notamment les contraintes imposées par le procédé de couleurs, ont amené à utiliser des objectifs qui n'avaient qu'assez peu de profondeur de champ. Il en résulte un léger flou des objets ou personnes situés près de la caméra, flou qui, voulu ou non, a été systématiquement intégré au film, et y prolonge par d'autres figures la présence de l'« observateur intérieur ». François, la Vieille, la femme de Roger, n'importe qui virtuellement peut à son tour se voir attribuer la place de cet observateur qui, silhouette aux contours légèrement brouillés en premier plan, est notre intercesseur dans le monde de la fiction, regarde

5. Cela est très sensible dans les dix premières minutes, sans François – mais avec Tati, alors fortement représenté par la Vieille.

6. *A Woman of Paris*, 1923, de Charles Chaplin (film où, on le sait, Chaplin ne joue pas).

7. On se souvient en effet que le *Surmâle* de Jarry se signale, outre d'autres capacités, par sa prodigieuse vélocité sur deux roues (il bat à la course une locomotive).



Le burlesque : carnaval tous les jours

Le film est le jeu de ces éléments : les campagnards de l'Indre à la veille de la plus grande révolution qu'ils allaient vivre (la fin de la France, de l'Indre, de Sainte-Sévère comme principalement agricoles, la fin des campagnards, devenus un demi-siècle plus tard des espèces d'Indiens, certes copieusement assistés) ; l'énergie animale et enfantine, potentiellement inépuisable, dans sa spontanéité, son absence de calcul ; enfin la stricte attribution de puissance scopique, et la circulation savamment gérée de cette puissance.

C'est évidemment ce dernier aspect, la « gestion » des événements cinématographiques, qui est premier dans notre perception de spectateur (le cinéma comique est obligé d'être efficace : il n'y a plus de film s'il ne provoque pas mon rire, ou au moins une adhésion tendue). *Jour de fête* est un film proli-

férant, qui laisse déjà entrevoir, par moments, l'ampleur que pourra prendre, dans *Playtime* et encore, différemment, dans *Parade*, le principe de la dissémination du burlesque, de son « feuilletage » : comme un feuilleté peut offrir plusieurs goûts à la fois, tout en les ayant matériellement individualisés dans la cuisson, la mise en scène disséminée de Tati offre plusieurs gags en même temps, mais de saveur et de « cuisson » variées. Donc tout l'art de Tati est là : faire proliférer les gags – y compris à l'état naissant, juste indiqué, parfois comme effleuré ou à peine suggéré – mais en même temps avoir imaginé des principes qui permettent de gérer cette prolifération, sans aller jusqu'à maîtriser le comportement du moindre figurant : Tati n'est pas DeMille, il ne se prend pas pour Dieu (sa conduite des affaires du monde ressemble plutôt, à tout prendre, à celle de la Nature).

Principes simples, d'ailleurs constants dans les films comiques. Au premier chef, celui de l'augmentation et de la dérivation, qui d'une situation comique permet de faire un enchaînement de gags, de petites situations qui multiplient et étoilent le comique ; c'est la qualité primordiale du scénariste comique : être capable de « presser » tant qu'on peut la situation de base⁸. Le vaste épisode de la « tournée à l'américaine » n'est en substance que la dérivation d'une donnée de base très simple, l'accélération de tous les gestes, leur transformation en gestes rentables. Assis à son bureau ambulante, François tamponne des lettres : la situation est drôle en elle-même, par le contraste entre son flegme et la précarité physique de sa position ; augmentation et dérivation : le vent de la vitesse colle une lettre à sa poitrine, il la tamponne comme les autres, imperturbable ; un petit paquet se trouve sur le « bureau », il est tamponné aussi : or, il contenait une poudre, qui s'échappe⁹. À l'intérieur de ce grand épisode, l'épisode partiel de la course cycliste est à son tour l'occasion de dériver le principe d'une autre situation – « seul contre tous ». Etc.

Et puis, bien sûr, le principe fondamental du comique – mais si fondamental qu'il excède le genre comique, et le relie à tous les autres genres forts, tels le film d'action ou le film militant –, le principe de répétition. La répétition, on le sait, est un principe d'économie narrative et pragmatique (comme l'avait aussi formulé Eisenstein) : répéter sert à faire mieux



comprendre, mais aussi, à convaincre davantage si nécessaire¹⁰. La répétition comique part de cette prémisse – mais la dépasse aussitôt, et souvent, l'ironise. Par exemple, la répétition interne à la première apparition du bourdon (ou taon), qui fait le faucheur répéter le geste de la main du facteur, celui-ci à son tour reprendre le geste du faucheur, est principalement destinée à assurer la compréhension (le ressort comique est moins dans la répétition que dans le malaise inhérent à la situation même, qui met le spectateur dans la position délicieuse de celui qui sait combien c'est embêtant d'être attaqué par un insecte, mais qui ne l'est pas présentement). En revanche, la réapparition du « même » gag lorsque passe la fanfare vise un pur comique de répétition, appuyé par la survenue inopinée du facteur. Quant à la troisième occurrence, celle de la nuit, elle est la répétition en mineur, sur le mode ironique (qu'impliquait dès la première fois le caractère sonore du gag).



La répétition est ce qui contredit à la dissémination, et à ce qu'elle peut avoir de dangereux pour l'économie narrative, en resserrant le matériau fictionnel, en l'économisant. Le bourdon est éminemment économique, mais le principe, plus flou,

de la brimade du facteur par les forains, l'est tout autant ; on peut même juger qu'il l'est un tout petit peu trop, et que les trois « leçons » qu'ils donnent au facteur (leçon de direction de figurants pour l'érection du mât ; leçon de cul-sec ; leçon de pédalage), à répéter la même relation sadique, font d'eux des

8. « Comment élaborent-ils – telle la désintégration d'atomes d'uranium – l'explosion en chaîne des effets comiques ? En entassant les détails ? Bien sûr, il y a de ça. Mais avant tout en "exprimant" de ce qui existe tout ce qu'il est possible d'en tirer. » S. M. Eisenstein, « Judith », trad. fr. dans *Mémoires*, 2, UGE, coll. « 10/18 », 1979, p. 202. (Dans les pages qui suivent, Eisenstein, qui admirait pour leur science purement logique les grands burlesques de l'école de Mack Sennett, détaille longuement un exemple tiré d'un court métrage de Fatty et Keaton.)

9. Ce gag est plus appuyé, et plus perceptible, dans *L'École des facteurs*.

10. « Tout ce que je dis trois fois est vrai », avait proposé, en pragmaticien un tantinet dogmatique mais génial, l'Homme à la cloche de *La Chasse au snark* (Lewis Carroll).



méchants un peu univoques. (Roger a du mal à en sortir ; même sa sentimentalité, sa rêverie au clair de lune devant une fenêtre éclairée, n'en font pas vraiment un tendre.) La répétition, au fond, fonctionne mieux, en tout cas plus naturellement, lorsqu'elle atteint des mécanismes purs ; les trois apparitions de la (même) voiture noire, trois fois klaxonnante, confient, pour le coup, tout le comique à ce seul effet (par elle-même, la voiture n'est pas drôle).

Le temps, le vrai temps, le temps retrouvé parce que seul conservé, c'est l'art : nous savons cela depuis Proust – qui ne le disait que de la littérature, mais nous autorise à l'étendre au cinéma. Un film comme *Jour de fête*, qui s'occupe si profondément et si exclusivement du temps présent, ne peut donc faire qu'une chose : le transformer en temps conservable, en vrai temps. Comme chez Proust, quoique sans la dimension nostalgique de la *Recherche*, la vertu d'enfance y est utilisée aussi pour sa relation plus éternitaire à la vie ; ce qui est enfantin n'a pas d'histoire, ne peut pas changer, ne peut que se conserver – dans la mémoire, dans l'oubli, dans cet oubli *informé* qu'est l'œuvre d'art.

Autour de 1950, quelques œuvres d'art cinématographiques réagirent semblablement – par la mise en œuvre de leur art dans sa fonction de préservation amnésique – au trauma de la guerre, ou plus exactement, au trauma de l'émergence lente d'un savoir sur ce qu'avait été la catastrophe¹¹. Par ce savoir d'abord indésiré, mais vite aperçu comme irrécusable, les films importants de cette période furent affectés diversement : par la poétisation et la solennisation, recourant au temps mythique (*l'Orphée* de Cocteau) ; par la méditation et l'humilité, cherchant le temps dans la transcendance (le *Journal d'un curé de campagne* de Bresson). Le travail de mémoire de Tati peut

sembler bien plus modeste que ces deux-là, et s'adresser bien plus indirectement à la vérité des affaires publiques. C'est qu'il a choisi d'offrir une autre forme du temps, celui du journal, du fait-divers, de la prolifération des gestes mineurs et minimes, la quintessence, profondément historique, de la chronique de ce qui n'a pas d'histoire : le temps de la pure mémoire, un « je me souviens » à l'éternel présent. ■

11. Tel est le sens du mot hébreu *shoah*.

Déroutant

(La version en couleurs qui est devenue tout récemment la version « officielle » de *Jour de fête* est encadrée par deux génériques. Le premier, celui du film original, comporte les indications habituelles, tandis que le second, placé à la fin, sur fond d'une image fixe du facteur, de dos, regardant le grand mât avec le drapeau, déroule les noms de toutes les personnes et institutions qui sont intervenues dans la restauration des couleurs du film. Nous ne tiendrons pas compte de ce second générique.)

L'histoire racontée par le film de Jacques Tati est censée se dérouler en vingt-quatre heures, et la similitude des plans qui montrent l'arrivée et le départ des chevaux de bois est destinée à bien souligner le caractère clos du récit. Entre ce début et cette fin, les épisodes, de longueur très variable (certains sont de brefs inserts, comportant généralement un gag ou l'amorce d'un gag), sont enchaînés très doucement, et il n'est pas toujours facile, ni même possible, de délimiter rigoureusement des séquences. On propose donc un découpage qui est davantage fondé sur le sens et le contenu narratifs que sur les articulations formelles, parfois impossibles à repérer (un même plan peut contenir la fin d'un épisode, ou plus souvent encore, la fin d'un gag, et le début du suivant).

Prologue : la Fête arrive

[0.00.48] Dans la campagne, près d'un village (dont un poteau indicateur au milieu du film nous donnera le nom : Sainte-Sévère-sur-Indre) ; des paysans dans les champs regardent arriver, tirées par un beau tracteur rouge, une roulotte et une carriole d'où dépassent les têtes de chevaux de bois, d'un blanc éclatant. [0.01.40] Un petit garçon, qui a aperçu les forains par la fenêtre, court jusqu'à la route, et les suit en gambadant. [0.02.27] Précédés par la Vieille à la chèvre et par un troupeau d'oies, les forains pénètrent dans le village, aussitôt entourés par une grappe de gosses.

On salue Monsieur le maire, et on va avec lui [0.4.00] boire un coup de vin blanc au café, en guise de bienvenue. Les chaises vernies de neuf ne sont pas sèches, et Madame la bistrotière s'est fait faire une bien belle robe neuve « comme à Paris ». [0.05.17] On commence à décharger les chevaux de bois, avec l'aide enthousiaste des enfants. [0.05.54] L'un des deux forains, Roger, a aperçu une jolie jeune fille à sa fenêtre, et sa femme doit le rappeler à ses devoirs ; cela ne l'empêche pas de faire un brin de conduite à la jeune fille, accompagné par le dialogue du western qui, à ce moment-là, passe sous la tente du cinéma ambulant. [0.07.42] Un vieil homme sort de chez le teinturier, la blouse blanche de sa fille à la main ; pour ne pas la salir, il doit faire quelques acrobaties pour remonter dans sa carriole. [0.08.32] On amène le grand mât, avec le drapeau, qui va être fixé au milieu de la place et signaler la Fête. L'autre forain, Marcel, va se faire rafraîchir les cheveux chez le coiffeur (il n'y reste guère). [0.09.55] Des villageois volontaires tentent, vainement, de dresser le mât, tandis que Roger va mettre une lettre à la boîte. [0.10.31] On apprend alors que les horaires de



1



2



3



4



5



6

1. Les durées indiquées entre parenthèses sont celles de la copie en vidéo ; celle-ci défilant à raison de vingt-cinq images par seconde, les durées correspondantes sur le film (qui défile à vingt-quatre images par seconde seulement) sont à augmenter de 4%.



7



8



9



10



11



12

levée du facteur sont approximatifs et fantaisistes, et tandis que la caméra s'approche de la boîte à lettres, on entend le thème musical du facteur.

Une tournée à la française

[0.10.49] Une petite route de campagne ; François, le facteur, fait sa tournée sur vélo. On entend un zonzonnement insistant (un bourdon ? un taon ?) tandis que le facteur agite en tous sens ses grands bras, et qu'un paysan impavide le regarde. Comme le facteur continue de rouler, le bruit d'insecte semble se rapprocher, et c'est le paysan qui chasse le bourdon – et puis, de nouveau, la bête va s'en prendre à François, qui gesticule encore.

[0.11.37] Arrivée de François sur la grand-place, où les malheureux villageois s'escriment toujours à planter leur poteau. Repéré aussitôt par les deux forains, qui le gratifient de quelques flatteries, François accepte de diriger la manœuvre. Il éprouve quelque difficulté à faire travailler correctement les amateurs pas très doués à qui il a affaire, mais s'en sort avec les honneurs. En particulier, il comprend assez vite comment faire planter correctement un pieu par quelqu'un qui louche horriblement et tape toujours à côté. [0.16.16] Il se souvient soudain qu'il a un télégramme à porter ; hélas, la destinataire possède une chèvre gourmande de papier bleu, et quand François récupère ce qui reste du télégramme, on n'y lit plus que la signature. [0.17.15] Le drapau flotte enfin sur le mât.

[0.18.35] Ériger le mât n'est rien : il faut ensuite raconter cette érection à tout le monde. Assez faraud, François poursuit sa tournée, et enchaîne les gags, ou les gaffes : complimenter sur sa tenue de fête quelqu'un qui veille un mort ; se faire coincer dans les brancards d'une carriole ; et pour finir, se retrouver avec un tuyau d'arrosage à la main, et bientôt au fond d'un trou...

Que la fête commence !

[0.21.36] Les enfants font une farce au facteur, en mettant à la boîte une fausse lettre ; mais François est beau joueur, et fait consciencieusement semblant de la composer comme il faut. [0.22.48] Sous l'œil de la vieille, tout le monde arrive pour la fête : les enfants, à pied ou en carriole, les adultes, dans leurs beaux habits. Le manège est installé ; les chaises du café ne sont toujours pas sèches ; le coiffeur a encore des clients. [0.24.40] Les jeunes filles en fleur, avec leur belle robe et des chaussures à talons



13



14



15



16



17

hauts. Le trompette, visiblement déjà un peu éméché, sur son vélo ; le reste de la fanfare, défilant dans le village. [0.26.50] La fête a commencé ; Roger et sa femme tiennent un stand de loterie ; la jolie jeune fille est là, et Roger aimerait bien lui faire gagner un lot.

[0.28.02] Le mât tombe-t-il ? Non, ce grincement vient d'ailleurs... La fanfare, sortie du village pour annoncer la fête à tout le monde, est à son tour en proie aux assiduités du taon ou bourdon. Le facteur arrive en trombe dans le café, tandis que la fanfare rentre dans le village ; François est entré si vite qu'il a cassé le téléphone, et abîmé un pneu de son vélo. [0.30.01] On suit un peu le facteur : il arrête une voiture par trop pressée, et qui klaxonne ; le fils du forain le taquine avec sa sarbacane ; François montre son adresse au jeu de massacre ; il manque devenir une cible vivante du tir à la carabine.

[0.32.39] Trainant son vélo dont le pneu avant est démonté, et portant le téléphone, il rentre dans le café, où il continue, mine de rien, sa tournée. Il n'hésite pas à crever un ballon en baudruche pour attirer l'attention, mais ne s'aperçoit pas qu'un farceur inonde sa sacoche d'eau de Seltz. Mécanicien-né, il fait redémarrer le piano mécanique coincé, et esquisse une polka. Mais le bar est plus attirant, et François se lance dans une redoutable série de « cul-sec ». Une dame arrive, à qui il a un faire-part de deuil à remettre : il préfère le rengainer, et danser avec elle. Mais il a vraiment beaucoup bu, et c'est comme hypnotisé qu'il sort en suivant un ballon rose.

Les méfaits du cinéma documentaire

[0.36.36] Sortant en zigzaguant quelque peu du café, François récupère son vélo et « son » téléphone, et un ami l'entraîne, fort excité, vers la tente sous laquelle on projette des films. C'est un documentaire sur le service postal aux États-Unis, que les deux compères regardent et écoutent, par une ouverture entre deux pans de la tente. On y vante les prouesses réellement remarquables des postiers américains, leur entraînement athlétique et sportif, leur efficacité et la vitesse incroyable avec laquelle le courrier est distribué. Entre-temps, François répare, très artisanalement, son pneu crevé, avec un peu trop de colle. Il en est à regonfler sa chambre à air lorsque, le documentaire terminé, le public sort ; le pauvre facteur a droit à d'innombrables plaisanteries sur la poste américaine.

[0.39.45] Dans le café, des spectateurs racontent le film, quand François entre. Il ressort aussitôt, n'ayant plus envie d'entendre le même refrain, mais on l'attire : « Viens boire un coup ! ». [0.40.46] La nuit est tombée, mais dans le bistrot on commente toujours la tournée « à l'américaine ». Sa roue à la main, François est victime de plusieurs blagues (on lui accroche un moulinet dans le dos, les deux forains lui font se noircir l'œil), sur fond de piano mécanique.



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28

Une nuit mouvementée

[0.42.38] Il fait tout à fait nuit. Devant le café, François remet la roue avant à son vélo. Passant devant le jeu de massacre, il prend un projectile, vise un tas de boîtes de conserves, mais, distrait, finit par tirer sur celles de la charcuterie (il casse la vitrine). Enfourchant sa bécane, il s'en va vers la campagne, où l'attendent bien des difficultés : franchir une barrière, éviter les arbres et les fruits qui tombent, se débarrasser du taon qui ne dort pas, enfin, finir sa tournée. [0.46.19] Il frappe à un volet, qui s'ouvre en l'aplatissant contre le mur : raté. Ailleurs, il se trompe et frappe à la porte du poulailler : le fermier tire des coups de fusil ; encore raté. Il finit par s'affaler, épuisé, dans un wagon de marchandises.

[0.47.59] Tard dans la nuit, presque au petit matin, les chevaux du manège, immobiles, sont regardés par un vrai cheval ; les jeunes filles en fleur rentrent chez elles, marchant à grand-peine sur leurs hauts talons ; Roger rêve un peu avant de se coucher : la jeune fille, derrière sa fenêtre, se déshabille.

Le virtuose du vélo : la tournée à l'américaine

[0.49.10] C'est le jour ; la vieille, debout avant tout le monde, parcourt le village et commente les effets de la fête : qui a dormi avec sa chemise des dimanches, qui a mal aux cheveux... [0.50.30] La petite loco à vapeur manœuvre dans la gare, et envoie un wagon de marchandises s'accrocher assez brutalement à un autre ; François, ébahi, en sort ; il récupère sa bicyclette. [0.51.38] Sur la place du village, les deux forains qui démontent leurs attractions se moquent une dernière fois de lui, en lui demandant de démontrer sa technique... sur l'un des vélos fixés sur le manège. François exécute un certain nombre de manœuvres ; assistant à cet entraînement, le garçon boulanger, sur sa pétrolette, va prévenir tout le monde : « François s'entraîne pour une tournée à l'américaine ! »

[0.55.02] Le facteur part pour sa tournée ultra-rapide. Comme les acrobates du film, il passe à travers le feu. Plus loin, pour épater les soldats américains dans leur jeep, il fait semblant de téléphoner depuis son vélo. [0.56.25] Arrivé dans le bureau de la poste, il réalise qu'il a un œil noirci, et disparaît pour faire sa toilette, le temps de quelques gags. [0.58.28] Sacoche pleine, il repart, accroché à une camionnette sur l'arrière de laquelle il a établi son bureau ambulancier : il tamponne les lettres en roulant. On voit alors les résultats de sa nouvelle attitude « américaine » : au boulanger qui a les mains



29



30



31



32



33

dans la pâte, il colle une lettre sur le front, il en met une autre sous le heurtoir d'une porte, une autre encore sous la queue du cheval qu'on ferre, une dernière dans un seau qu'il descend dans le puits... [1.00.53] Quant au bedeau en train de sonner la cloche, il occasionne au contraire une montée au ciel. [1.01.42] Le paysan à sa batteuse est surpris de voir arriver la lettre « toute seule ». François est tellement appliqué qu'il méprise ostensiblement ses amis occupés à boire un coup, et tellement pressé qu'il renverse le marchand de fruits qui accourait pour voir ça.

[1.02.56] Cette hâte n'est pas sans inconvénients, comme l'aperçoit à ses dépens le boucher ; pendant ce temps, le vélo de François est parti, accroché à une automobile. Le facteur traverse le village en courant après son vélo, sous les quolibets. Séparé de la voiture, la bicyclette semble vivre une vie autonome, parcourt les routes, toujours poursuivie par son cavalier. [1.05.15] Au passage, François continue d'être efficace et distribue son courrier (il apporte un paquet à la vieille au cornet acoustique) ; mais entre-temps, ayant négligé les signes de l'agent qui règle la circulation, le vélo est arrivé tout seul... au bistrot. François l'y rejoint et, par précaution, attache l'engin. [1.06.13] Il entre dans le café, sans s'y attarder, et redémarre (non sans avoir oublié qu'il avait attaché le vélo). La tournée reprend de plus belle, il dépose une lettre sur la pointe d'une fourche, coupe la route à des autos, [1.08.00] et finalement dépasse un peloton de coureurs cyclistes. À un passage à niveau, toutefois, François est retardé, et le boulanger s'offre pour lui ouvrir [1.09.42] le chemin et lui faire regagner le temps perdu. Entraîné par l'enthousiasme et la vitesse, François manque un virage, et fait un vol plané dans la rivière.

Retour à la raison

[1.11.20] Le vélo est maintenant attaché derrière la carriole de la vieille, et François, tout dégouttant d'eau, est assis à côté d'elle. Ils passent près des paysans qui, la fête finie, ont repris la moisson. On hèle le facteur, pour qu'il vienne donner un coup de main. [1.12.34] Le gamin coiffe le képi du facteur, et part avec la sacoche pour finir tranquillement la tournée. Sur la place du village, les forains ont remballé leur matériel ; de sa fenêtre, la jeune fille sourit à Roger pour lui dire un au-revoir.

[1.13.32] Le convoi passe sur la route devant le bourg, devant les paysans dans leur champ (où François manie le râteau). Le gamin gambade en suivant les chevaux de bois, qui semblent le regarder. [1.14.29]

J.A.



34



35



36



37



38

Analyse de séquence

Huit minutes de fête

La construction de *Jour de fête*, à la fois élastique et par blocs assez importants, rend difficile de découper fermement une séquence ; aussi bien n'y a-t-il pas vraiment de progression dramatique dans le film, qui suit le fil d'une période circadienne* en veillant expressément à ce que les heures ne soient pas trop marquées (seul l'épisode nocturne avoue son rapport à l'horloge).

On a choisi de commenter un fragment, relativement long, de cinquante et un plans et un peu plus de huit minutes, qui exhibe la plupart des motifs du film, et organise souplement leur enchaînement (cette souplesse étant elle-même un quasi-motif de la mise en scène). Il s'agit du début de la fête, et de la façon dont François l'aborde, avant d'être un peu refroidi par le choc du documentaire sur la poste américaine.

Le mât et le bourdon

À la fin du plan précédent, la femme de Roger lui a fait observer aigrement, alors qu'il essayait de ralentir la roue pour faire gagner la jolie Jeannette pour la seconde fois : « Roger ! Tu vas user tes semelles ! » Mais un grincement, *off*, distrait l'attention du couple, qui tourne la tête. [28.00] Un petit homme coiffé d'un canotier et tirant son vélo a entendu le

même bruit menaçant : le mât si difficilement érigé serait-il en train de choir ? Non, un autre plan nous donne l'explication : c'est un homme qui soulève avec un levier la benne grinçante de son camion. Soulagé, l'homme au canotier entre dans le café avec son vélo, non sans avoir soigneusement ôté les pinces qui tiennent le bas de son pantalon.

[28.12] Sans transition, la maigre fanfare descend une petite butte en pleine campagne, suivie pour tout public par trois enfants et deux jeunes filles. Passant sur le chemin déjà vu précédemment, elle est assaillie par le bourdon (ou taon), que chaque musicien s'efforce de chasser, et que le percussionniste essaie d'écraser, vainement, entre ses deux cymbales. Seuls les enfants demeurent absolument impass-



1



2



3



* Dont la période est voisine de 24 heures, presque un jour.



5



6



7

sibles². Survient François, sur son vélo, raide comme un i et précédé par la sonnette de son vélo ; il double la petite troupe, mais en tournant dans la même cour de ferme que tout à l'heure, il doit répéter littéralement la situation, et chasser de nouveau l'imaginaire insecte.

[28.43] Pendant ce temps, l'homme au camion tente de nouveau de soulever sa benne, avec une planche qui grince autant que la première. Arrivant sur la place du village (par où ? on ne le saura pas), François est troublé lui aussi par ce bruit, mais réagit plus vivement que le petit homme au canotier : il fonce tout droit dans le café, sur son vélo – si vite que, comme tout à l'heure, il se retrouve quasi instantanément au premier étage, où il apparaît à la fenêtre³, fixant, incrédule, le mât toujours debout (que l'on aperçoit à droite du cadre). Le patron du café, furieux, jette le vélo dehors en interpellant le facteur : hélas, ce n'est pas le bon vélo, mais celui de l'homme au canotier, qui surgit en protestant : « une bécanne toute neuve ! » Toujours debout à sa fenêtre, François se fige en entendant la fanfare qui arrive à son tour, *off* ; en contre-champ, on le voit alors, silhouette au premier plan, devant le manège qui tourne ; la fanfare s'arrête au pied du mât, le chef salue le drapeau militairement ; François

esquisse une réponse à ce salut, mais il se rend compte que cela ne s'adresse pas à lui – et son geste s'amollit, jusqu'à une sorte de vague grattement d'oreille.

Ce moment très souple, apparemment très dispersé, a en fait opéré un resserrement de l'action, en ramenant tout le monde au centre de la fête. Au passage, on admirera l'art consommé (et discret) avec lequel Tati joue de deux de ses armes favorites : la répétition (le facteur arrive, sans aucune raison, au moment même où l'insecte bourdonne ; il éprouve devant le mât la même terreur incrédule que dans la scène où il a fallu le dresser ; il entre en force pour la seconde fois dans le café) ; les quiproquos sonores (ici, plutôt que le bourdon, le grincement qui dérouta, d'abord le petit homme au canotier, ensuite le facteur).

1. Dans tout ce commentaire, on donne seulement les minutes et secondes.

2. Bien entendu, le bourdon n'existe que par le bruit ajouté à la bande son. L'impassibilité des enfants, amusante par le contraste qu'elle introduit avec l'agitation démesurée des adultes, est en fait purement réaliste : ils n'avaient, lors du tournage, aucune raison de s'agiter.

3. Cette apparition magique est évidemment truquée. On aurait pu réaliser ce truquage par arrêt et substitution (selon le principe cher à Méliès), mais ici, aucune collure n'est discernable ; c'est une doublure que l'on voit sur le vélo, de dos, durant la paire de secondes qu'il faut à « François » pour entrer en trombe dans le bistrot ; pendant ce temps-là, Tati attendait près de la fenêtre, et n'a plus qu'à se montrer.

La fête n'est pas tendre

[29.18] Un seul plan, sur la terrasse du café, et qui joue lui aussi un rôle de carrefour et d'aiguillage – répétant des phrases passées et anticipant sur des gestes futurs –, condense toute la dureté de la vie de village, dans la France agricole de la Libération (le film y a déjà fait allusion, et y reviendra bien plus cruellement par la suite).

Le patron et quelques villageois sont eux aussi figés dans un vague garde-à-vous devant le drapeau ; l'homme au canotier, son vélo à terre à ses pieds, soulève même son couvre-chef. Mais dès que l'instant solennel et patriotique est passé, la vie normale reprend, avec les tempéraments : d'abord celui, colérique et tyrannique, du patron de café, qui écarte d'un revers de main la réclamation du petit homme dont on a maltraité le vélo, confondu avec celui de François, et qui hèle brutalement sa femme pour qu'elle réponde au téléphone. La caméra se rapproche, tandis que la patronne arrive avec l'appareil de téléphone, débranché, c'est-à-dire, évidemment, cassé⁴ – par François. Mis de plus méchante humeur encore, le patron accueille comme il convient la commande, par un client de la terrasse, d'un malaga : « J'ai pas de malaga. Vous avez qu'à prendre un coup de blanc, comme tout le monde ! » L'homme à la grosse caisse, qui s'installe au même moment, a le malheur de s'asseoir sur l'une des chaises fraîchement vernies : il se fait rabrouer, et doit s'asseoir sur la caisse de l'arbuste ; sa commande, du coup, sera excessivement conforme : un coup de blanc – recueillant une brève approbation



8

du patron. Toute cette saynète, minuscule morceau d'une comédie de mœurs collectives et anonymes, est donnée sans insister, sans volonté de satire – mais effraie d'autant plus, par sa violence contenue et que l'on sent extrêmement réaliste (on pense, dans une tonalité voisine, à la façon dont à la même époque Boris Vian ou Raymond Queneau ont pu décrire la brutalité des mœurs et des relations dans les petits villages⁵).

Du coup, François, tout de même seul responsable des vrais dégâts commis, n'est pas traité plus durement : on lui demande seulement de « foutre le camp » pour aller réparer le téléphone. De ce moment, le téléphone trônera à l'avant de la bicyclette, où il fournira le support de plusieurs excellents gags.

François héros et victime

[29.59] À l'entrée de Sainte-Sévère⁶, un panneau indique que la vitesse est limitée à 30 km/h. Arrive par l'arrière gauche



9



10

une voiture noire (de marque Simca ?) qui excède visiblement cette vitesse, et klaxonne furieusement. Dans la rue du village, la voiture soulève une poussière bien visible, qui rappelle qu'il y a cinquante ans le goudron était encore rare ; une femme a juste le temps de retirer une



11



12



13



14

fillette du milieu de la rue, où elle jouait. François surgit alors du hors-champ à droite, et, se figeant dans une pose sculpturalement héroïque, interpose son vélo et son corps devant le bolide, qui s'arrête. Ayant calmé la voiture (comme le toréador arrête le taureau en le foudroyant de

son regard), il dégage la voie le plus lentement qu'il peut, marquant bien qui est le maître de la situation. Mais à peine s'est-il effacé que le monstre noir bondit à nouveau, le frôlant.

[30.21] François grommelle, suivant des yeux la voiture ; son regard errant tombe sur le gamin des forains, embusqué derrière le pare-boue d'un camion, et mijotant visiblement quelque chose ; en effet, il sort de sa poche une petite sarbacane, et François recoit un projectile, qui le fait – encore sous le coup de l'affrontement silencieux avec le chauffard – chercher un adversaire. Mais il cherche du mauvais côté, et quand finalement il tourne la tête, le gamin se lève, et va prudemment frapper à la porte de la baraque de la loterie ; sa mère (la femme de Roger) en émerge, et prend aussitôt fait et cause pour sa progéniture : « Laissez-le tranquille, ce petit, il ne vous a rien fait. » Révolté par tant d'injustice, François ronchonne, mais s'exécute : il le laisse en effet tranquille, et sort du plan.

Toute l'éthique du facteur est dans cette petite succession (qui, du point de vue du récit principal, fait un peu parenthèse ; il est vrai que presque tout, ici, fait parenthèse). Dévoué au bien des habitants de son village, François n'en reçoit bien souvent pour récompense que la moquerie, plus ou moins indulgente, plus ou moins méchante, ou l'injustice flagrante et la mécompréhension. Ces traits se retrouveront dans les films avec Monsieur Hulot, de plus en plus atténués, jusqu'à l'assertion finale de sa maîtrise, et même, l'organisation de son triomphe – mais d'un triomphe, lui aussi, altruiste – dans *Parade*.

François tireur et cible

[30.58] La fête bat son plein, les baraques sont alignées, loterie, tirs divers. Deux villageois, peut-être sans mauvaises intentions, attirent François au stand jeu de massacre : c'est tout simple, il faut seulement démolir en jetant une balle de chiffon un tas de boîtes de conserves vides. François s'y essaie, à côté d'un autre concurrent, un homme en noir avec un chapeau – comme presque tous (c'est l'habit de fête, l'habit du dimanche). Il paie, on lui remet trois balles, tandis qu'à l'avant-plan – minuscule et insignifiant incident dont dans *Playtime* Tati fera sa signature – passent deux jeunes filles, identiquement vêtues de blanc, identiquement chapeautées de rond et de clair. Il va pour tirer, mais son voisin le devance, et démolit le tas de François, étonné ; la caméra s'approche, montrant le forain qui donne son lot au facteur (une petite figurine en peluche, épinglée au revers), malgré ses protestations. En plan rapproché, l'homme en noir se tourne alors vers nous, et nous comprenons : c'est le louchon, sosie de Jimmy Finlayson⁷, qui avait tant de mal à planter son pieu. Mais quand François, à son tour va pour lancer sa balle, le clarinettiste qui accourt lui donne une bourrade sur la tête, le coup est dévié, et le jet aboutit, malencontreusement, sur

4. Faut-il rappeler que les appareils débranchables n'ont été d'utilisation courante en France que dans les années quatre-vingt ?

5. Voir surtout, de Queneau, *Saint Glinglin*.

6. Chef-lieu de canton du département de l'Indre, à 15 kilomètres de La Chatre.

7. Célèbre acteur burlesque américain, souvent comparé de Fatty ou de Laurel et Hardy, et louchant fort.

la vaisselle de la loterie (où l'on retrouve la jolie Jeannette). L'assiette cassée, curieusement, ne suscite qu'un : « Alors, ça vous amuse ? ! »

[31.46] François tente de s'expliquer, en grommelot et en gestes, et enfourche son vélo ; au passage, il jette sa dernière balle dans le stand (bruit, *off*, de chute : il a bien visé), tandis qu'au fond, la vitrine de la charcuterie exhibe son rideau baissé (on reverra cette vitrine, la nuit, rideau levé – malheureusement pour la glace). Le facteur a tourné entre deux baraques, mais inattentif, il heurte une porte ouverte, et tombe de vélo... à l'intérieur du tir à la



15



18



16



19



17



20



21

carabine, où se relevant par surprise (la nôtre, et celle du tireur), il a juste le temps de s'éclipser par la porte avant que le coup soit tiré.

[32.08] Sur sa bicyclette ding-dingante, il s'en va en titubant. Quelques plans nous montrent le manège, où des hommes

tout noirs jusqu'au chapeau montent les chevaux ; l'un d'eux – contamination, elle aussi bien tatieuse – lance quelque chose ; Jeannette, maintenant sur le manège, sourit à chaque passage devant le stand de Roger, qui ne la lâche pas des yeux, tout en bonissant son annonce.

[32.38] Une coupe franche nous ramène à François, vélo à l'épaule cette fois, et la roue avant à la main, zigzaguant parmi les badauds qui, tout de même un peu surpris, se retournent sur lui.

Tout ce passage est peut-être le plus classiquement burlesque, avec son per-

sonnage conducteur qui nous mène de gag en gag, en prenant certains à son compte, en déléguant d'autres à ses voisins. La touche de Tati, c'est, comme toujours (et encore davantage dans ses films ultérieurs), l'ininterminable circulation et l'infinie dissémination du gaguesque : le gag peut se transmettre comme le furet, de figure en figure ; il peut s'amincir en se passant ; il peut même parfois se transformer jusqu'à cesser d'être gag (la répétition des regards de Roger sur Jeannette est-elle encore un gag ?)

Cul sec

[32.42] À la terrasse du bistrot, François repousse le coup de blanc que lui offrent deux autres hommes en noir, en montrant sa roue dont déborde la chambre à air, manifestement crevée. À un autre qui l'entraîne à l'intérieur du café, il résiste plus mollement : « Mais j'n'ai pas fini ma tournée, moué ! » (Tati a une fois pour toutes adopté, pour le parler de François, un accent « paysan » un peu stéréotypé). Il finit par entrer, tandis qu'à l'avant-plan passent, aussi souriants que dans un film de famille, deux femmes et un garçonnet.

[33.08] Nouvelle contamination (ou déjà, effet de quelques petits coups de blanc) : entrant dans la salle de café, le facteur salue militairement la compagnie, d'un salut exagéré, presque grotesque. Personne d'ailleurs n'y prend garde ; un homme assez petit, en canotier, passe en soufflant dans un mirliton ; d'autres, au fond, assis à une table autour d'un ballon de baudruche bleu, discutent avec conviction. François, obstiné et dévoué,

ne perd pas une occasion de distribuer le courrier : l'homme au ballon, justement, a reçu une lettre ; pour attirer son attention, le facteur lui tourne la tête, hélas munie d'une cigarette incandescente qui fait éclater le ballon bleu. Mais personne ne se fâche, peut-être parce que, à peine supprimée la belle tache bleue, une autre tache de couleur – un corsage tango – passe dans le champ. Le facteur, lui, est récupéré par deux hommes en noir dont un moustachu, qui l'attirent au comptoir : il s'agit bien de le faire boire.

[33.28] Sur le comptoir, un siphon bleuté, au premier plan. L'esprit occupé

çois relève, accompagnant son accord d'une remarque en grommelot. Hélas, son partenaire est un filou : il fait semblant de boire, quand le facteur, lui, avale d'un coup le petit blanc.

Ce début de scène est typique de Tati, mêlant le souci de la continuité à celui de la dissémination. Le facteur suit un propos simple (distribuer ses lettres) ; le moustachu a un but tout aussi élémentaire (faire boire, si possible excessivement, le facteur) : continuité de visée, continuité d'action. Dans le même temps, un principe différent – ici, la couleur (mais ailleurs, ce peut être le son, ou un type



22

par sa tournée inachevée, François ouvre sa sacoche en jetant des regards autour de lui ; il ne voit pas le moustachu, malicieux, envoyer une giclée d'eau de Seltz dans la sacoche, d'un geste bref, inappuyé. Commence alors la cérémonie des « cul-sec », le défi à la boisson, que Fran-

de figurants) – est au contraire dispersé : du bleu-ballon à l'orange-corsage au bleu-siphon. Quand le principe de dissémination l'emporte, la scène, et avec elle, toute psychologie, est comme dissoute : d'où l'absence de réaction de l'homme à la cigarette.



23



24

Réparateur de pianos

[33.45] Le piano mécanique donne soudain des signes de fatigue. Ronchonnerie du patron : « Vous allez pas m'le casser ! », et presque aussitôt, héroïque et désintéressé, dévouement du citoyen-facteur : « Bon, j'y vas ; du large ! ». Un mouvement d'appareil recadre, en suivant le mouvement de François, sur l'ouverture qui donne dans la salle où l'on danse ; on y aperçoit le corsage orange, un autre ballon bleu, des guirlandes avec un peu de couleur. François tourne une manivelle, sûr de lui : « Alors, polka ou java ? » ; puis il déclenche l'appareil, commence à plier l'une de ses grandes jambes mais au bout de deux notes la musique s'arrête ; il faut les grands moyens : un bon coup de poing sur le piano, qui cette fois redémarre, et, presque en même temps, le mouvement tout aussi mécanique des danseurs. Devant l'embrasure de la porte, François danse une sorte de twist saoul – sous l'œil goguenard (ou éméché) du moustachu, qui maintenant tient à la main un petit

moulinet d'enfant (il servira bien plus tard), tandis qu'à l'arrière-plan, ça guinche énergiquement.

[34.27] La patronne, dans sa belle robe amande pâle, sort de la salle de bal, portant un plateau chargé d'une bouteille ; elle va au comptoir, en repart avec le plateau ; François l'agrippe, fait deux tours avec elle. Mais elle le repousse en maugréant ; des danseurs s'échappent de la salle de bal, tandis que le moustachu a de nouveau amené François au comptoir.

Ce petit épisode, entièrement centré sur la danse (ce qui la soutient ; celui qui



25



26



27

l'a autorisée et la mime ou l'allégorise ; la différence entre danse symbolique et danse réelle), est très classiquement un moment de mise en scène, d'ailleurs très simple. Il faut suivre l'action et son protagoniste, soit en changeant de point de vue (donc de plan) pour anticiper un déplacement ; soit en le suivant continuellement, par un mouvement d'appareil.

Dans tout cela, un organisation de l'espace en deux zones – une scène, vers nous, une arrière-scène, dissimulée partiellement par deux écrans latéraux – renvoie aux origines théâtrales (chez Griffith, par exemple) de ce dispositif. Classicisme de Tati, qui sait lorsqu'il en a besoin centrer et concentrer un épisode.

Du bar au bal

[34.44] Réitération du pari, nouveau cul-sec. Entrent les deux forains, qui ne vont pas rater une occasion de répéter, eux aussi, quelques gags. Faisant mine de croire que le facteur n'est pas capable de boire, ils le provoquent à les contredire ; jugeant que son premier cul-sec n'est pas convaincant, ils incriminent la casquette, qui à l'envers sera peut-être plus seyante et moins gênante pour l'absorption d'alcool ; enfin, dénués de toute bonté, il substituent à l'assez inoffensif vin blanc une redoutable bouteille de cognac (ironiquement étiquetée *Saint-Christophe* : pauvre patron des porteurs de colis !). Dépassé par le professionnalisme dans la méchanceté des deux forains, le moustachu quitte le café, secoué par un bref hoquet.

[35.49] Pourtant rien n'arrête la conscience (professionnelle et autre) de François, et, après avoir vainement regardé la bouteille de vin blanc, innocente de la brûlure qui l'estomac, il aperçoit une autre destinataire de courrier, à l'entrée de la salle de bal. Mais tirant de son sac la missive que doit recevoir la pauvre Mâme Biraud, il voit que c'est un faire-part de deuil, bordé et croisé de noir – le remet promptement dans le sac, et feint de l'avoir hélée pour danser avec elle. Un coup de pied au piano qui vient de s'arrêter, et, dans un pose de danseur de paso doble (ou d'escrimeur), il entraîne la dame dans une rapide polka.

Les forains – seuls joués, ce n'est peut-être pas indifférent, par des acteurs de métier – sont l'incarnation de la malice. Trois fois il traitent François avec la même

ironie froide et cruelle, jouant chaque fois sur le même ressort chez ce perfectionniste : moins sa vanité (qui est certaine) que son désir de bien faire et de rendre service. De ces trois occurrences, celle-ci, après la séance d'érection du mât et avant la séance de gymnastique vélocipédique, est la plus violente ; moins fantaisiste que les deux autres, elle touche de trop près au réel – l'alcoolisme ravageur des campagnes françaises, la méchanceté générale envers les ivrognes, vite rejetés comme « clochards » inassimilables et moquables à merci, la bêtise profonde et détestable de qui se moque de la simplicité – pour laisser serein. Tati s'est donné le rôle de la victime, consentante mais leurrée ; il acceptera volontiers, sous les traits de Hulot, d'être ridiculisé par des snobs (dans *Mon oncle*) ou regardé de haut par des petits bourgeois (dans *Les Vacances*) ; mais il ne jouera plus ce rôle limite, qui le mène sans doute trop dangereusement vers les marges de la société – et peut-être aussi, a-t-il estimé, vers des franges de l'humanité. Au reste, la méchanceté aussi pure est plus glaçante que drôle : l'homme de spectacle qu'était Tati (et qui allait écouter dans les salles les réactions du public, pour améliorer encore son film et le rendre plus efficace) ne pouvait pas l'ignorer.

Vers sa destinée

[36.13] Messager du destin (un destin très provisoire), le musicien, toujours en casquette, vient chercher François, qu'il interpelle : « Viens voir, 'y a un film pour toi ! La poste en Amérique ! » Incapable de résister à l'invite, le facteur quitte sa cava-

lière, et trace dans la salle de café un drôle de trajet, sinueux à souhait, les yeux fixés sur un ballon, rose, celui-ci, et qui flotte opportunément. Il sort, en compagnie du musicien et de la patronne.

Pure transition (suivra aussitôt la longue scène du pseudo-documentaire sur la tournée « à l'américaine »), ce petit moment est encore l'occasion de réaffirmer la coexistence entre le souci de la mise en scène (le découpage, en cinq plans, est rigoureusement articulé par les regards et les entrées dans le champ) et celui de la circulation des objets et des signes (à nouveau la couleur). C'est en pleine fluidité que l'on quitte le café, pour aborder avec le maximum de souplesse la séquence la plus rigide de toutes, celle de la longue confrontation d'un héros irreconnu avec son Idéal du moi (ou peut-être, hélas pour lui, son surmoi). J.A.



28



29



UNE IMAGE-RICOCHET

Canons !
Octobre, S.M. Eisenstein, 1928
(photogramme coll. Bifi),
et l'arrivée martiale du mât
sur la place de *Jour de fête*



Promenades pédagogiques

Le facteur de campagne

Le facteur est un personnage de longue date voué au romanesque : incarnation laïque et terrestre de la fonction idéale du messager (*angelos*, l'ange), il rassemble sur sa personne le double prestige du voyageur – qui, dans l'univers clos et statique d'avant l'automobile, est seul à connaître tout le monde – et du porteur de nouvelles. La littérature, voire la poésie, du dix-neuvième siècle, a fait de la poste une machine presque surnaturelle (voir le rôle du cor de poste dans le *lied* romantique), en même temps que, dans toute l'Europe, la centralisation accrue de l'administration et l'invention du timbre-poste le transformaient en employé d'un service public.



Le facteur rural de Tati est à peine caricaturé, et son penchant pour les petits coups de blanc, proche de bien des modèles vivants qu'on pouvait encore observer il n'y a pas si longtemps. Mais on pourra aussi chercher, dans ce film foncièrement réaliste, ce qui ressortit à une symbolique du messager, voire à un statut mythique qu'il peut acquérir. Le facteur, ici, sonne bien plus de deux fois (il sonne en permanence) – mais qu'apporte-t-il, au fond, à tous ces villageois ?

La fête foraine

Le film raconte des événements survenus durant un jour « de fête ». Mais de quelle fête s'agit-il ? Dans un petit village rural comme Sainte-Sévère-sur-Indre, la fête annuelle la plus marquante est très certainement celle du saint patron ou de la sainte patronne ; c'est en effet le christianisme qui a donné leur cadre chronologique et institutionnel aux fêtes populaires, lesquelles ont existé dès l'Antiquité. Mais le film de Tati, qui n'est pas seulement documentaire, a totalement ignoré cette dimension religieuse, marquant au contraire – avec le double épisode du mât surmonté du drapeau tricolore – son caractère laïque. Les hommes et femmes du village ont revêtu leur habit du dimanche, mais ce n'est pas le jour du Seigneur : c'est un jour de fête, entièrement consacré à l'amusement, au divertissement (et à la boisson).

La présence d'un petit groupe de forains, avec leurs attractions et leurs baraques, n'a rien pour surprendre : la plupart des fêtes patronales attirent et accueillent des « fêtes » foraines (mais en un sens, on le voit bien, un peu différent du mot « fête »). Manège avec chevaux de bois, stands de tir à la carabine ou de jeu de massacre, loterie : tout cela ordinairement s'y trouve. Comme à propos de la dimension religieuse occultée, il serait plus intéressant de s'interroger sur ce que, d'une fête foraine « normale », le film a oublié : les monstres, les *Freaks* chers à Tod Browning, du géant à l'homme-tronc ou au veau à cinq pattes ; les acrobates et les hercules, les lutteurs ; les prestidigitateurs, magiciens et chiromanciens ; les animaux savants ; les labyrinthes de glaces ; les autos tamponnantes ; les châteaux hantés. J'en passe.

Quant aux raisons de ces choix et de ces exclusions, elles sont très matérielles pour certaines – à commencer par la modestie du budget du film, et aussi la relative étroitesse de l'espace disponible. Mais il est clair aussi, et plus profondément, que Tati a retenu par priorité des attractions qui pouvaient nourrir la mécanique de son film : un manège, à cause de l'aliment qu'il donne aux motifs du mouvement ; des jeux à lots (loterie, tirs), à cause de la prolifération d'objets stupides et cocasses qu'ils autorisent (on pourra essayer de les recenser). Le reste, dont la finalité s'épuisait par trop en elle-même, a été évité.



La France de la Libération

Loin des célébrations hasardeuses d'une France résistante (dont l'apogée, singulièrement naïf ou singulièrement mensonger, fut *Le Père tranquille*¹ qui fait se demander pourquoi notre pays a pu être occupé si longtemps), comme des commémorations des atrocités de la guerre, le film de Tati montre un pays intouché, égal à ce qu'il était avant la guerre, c'est-à-dire, à peu de choses près, à ce qu'il était au début de la Troisième République.

Un pays du dix-neuvième siècle, où les routes sont étroites, et pour certaines, réduites à l'état de simple chemin de terre. Une circulation limitée au minimum : de rares voitures, un ou deux camions, pas d'engins agricoles du tout. Beaucoup de vélos, en revanche, et des carrioles à chevaux, mais aussi quelques engins plus étonnants, comme cette voiture carénée, avec des trous à l'arrière pour les enfants, que François croise dans sa tournée à l'américaine. Et la pétrolette du garçon pâtisseries – qui devient, le temps d'une folle course, l'engin qui entraîne le coureur (une classique du cyclisme, Bordeaux-Paris, créée en 1891, se courut ainsi avec des cyclistes derrière « *dermy* », jusque dans les années quatre-vingt).

Un pays attardé aussi quant aux métiers et aux occupations qu'on y aperçoit. Petits commerces, occupations manuelles (curer le puits, entasser du bois, arroser les plantes) ; animaux omniprésents, qui trahissent une société paysanne ; fonctionnariat sourdement désigné comme purement routinier, sans initiative ni ardeur au travail. Bref, un pays tranquille, mais figé.

Le modèle américain

Face à cette France rurale, attardée dans un dix-neuvième siècle qui n'en finit pas de finir, l'Amérique représente un idéal de la modernité, que le film brocarde gentiment mais efficacement. Modernité absurde, fondée sur le culte du quantitatif (plus de vitesse, plus d'altitude, plus de distance), la manie des chiffres et des statistiques, la dévotion aux appareils. Le faux documentaire auquel assistent les Saint-sévérois médusés est un catalogue ironique d'américanismes, d'abord raisonnables (la quantité de lettres qu'a à traiter quotidiennement la poste étatsunienne), puis légèrement décalés (l'hélicoptère, encore plausible), enfin de plus en plus franchement fantastiques (l'avion pour déposer les lettres sur les sommets, les motos qui passent dans le feu), pour culminer dans l'absurde (le concours des postiers culturistes).

À cette Amérique moderne, il faut d'ailleurs ajouter l'Amérique romanesque, celle du *western* deux fois évoquée, mais à l'une et à l'autre, le film oppose très sobrement la réalité. L'Amérique – traduisons : les États-Unis – pour un Français moyen de 1947, c'est, sans doute, l'avance technologique (d'où la petite revanche de François, avec son pseudo-téléphone mobile, bana-

1. Film de René Clément, avec Noël-Noël, sorti en 1946, et qui montre un village français où à peu près tout le monde est activement antiallemand.

Facteurs
américains,
facteurs
français





Un film français de l'après-guerre

Le caractère exceptionnel de la figure de Tati dans le cinéma français ne rend que plus intéressant de noter que, pour son premier film, son producteur Fred Orain ou lui-même ont fait appel à quelques « professionnels de la profession » (comme dira, bien plus tard, Jean-Luc Godard). La presse corporative de l'époque, ainsi, lorsqu'elle annonce la production de *Jour de fête*, en souligne unanimement deux traits : d'abord, bien entendu, l'aventure du tournage en couleurs, dont on attend monts et merveilles ; mais aussi, la présence dans la distribution d'acteurs déjà connus. Santa Relli, qui incarne la femme de Roger, avait joué un des premiers rôles dans *Jéricho*, d'Henri Calef (elle porte avec elle des accents véristes presque inquiétants) ; surtout, on note la présence, pour incarner l'un des deux forains, d'un acteur dont la bonne tête ronde et « populaire » venait d'être abondamment utilisée par Louis Daquin, Paul Frankeur. Frankeur allait, par la suite, faire une longue et copieuse carrière, dans des rôles d'homme du peuple ou plus souvent de bandit ; Buñuel ne s'y est pas trompé, qui l'a inclus dans ces catalogues des acteurs les plus typiquement français que sont ses derniers films.

lisé aujourd'hui, mais alors révolutionnaire) ; mais c'est aussi la quotidienne et peu plaisante affaire de l'occupation ; après avoir été occupée par les troupes allemandes, en effet, la France le fut – certes plus pacifiquement, quoique non sans arrière-pensées de guerre froide – par des troupes étatsuniennes ; les deux soldats désœuvrés, fumeurs de Lucky Strike et jobards qui, de stupeur devant un téléphone français qui marche (et même, qui court), plantent leur jeep dans la glaise, sont l'icône épurée et vengeresse de ce qui, après la Libération, était ici l'Amérique.

Pan dans
l'œil !



Dans ses films ultérieurs, Tati évitera – comme Bresson et pour des raisons au fond analogues – de recourir à des acteurs déjà connus, dont le typage est à la fois caricaturé et amoindri par la notoriété ; aussi bien, comme l’ont vu plusieurs critiques, les personnages des deux forains ont-ils dans *Jour de fête* un statut un peu particulier, comme incarnations de l’extériorité (et, en un sens, d’une sorte de cynisme peut-être destiné à mettre en valeur la plus grande innocence des habitants de Sainte-Sévère).

Plus difficile à apprécier est la collaboration au scénario de René Wheeler. Né en 1912, celui-ci avait débuté comme scénariste à la fin des années trente, mais dans des productions généralement médiocres, comme *La Famille Duraton* (1939) ; au lendemain de la guerre, il connaît une période d’ambition manifeste, avec le scénario de *Danger de mort* – réalisé par quelqu’un qui apparaissait alors comme doté d’un style personnel et visuellement frappant, Gilles Grangier –, et surtout, avec la réalisation, en 1949, de son premier film, *Premières Armées* (où joue, entre autres, Paul Frankeur), maladroit mais touchant et sensible document, probablement en partie autobiographique, sur la rude formation des jeunes lads et jockeys. Wheeler s’enlisera ensuite dans le « cinéma de qualité » à la française (toujours comme Frankeur, qu’il retrouvera plusieurs fois). Mais il n’est pas impossible que *Jour de fête* lui doive un peu de son ton, par moments, à la frontière d’une sorte de populisme bon enfant.

Un film sonore

L’univers des films de Jacques Tati est un univers où l’on parle beaucoup, mais généralement pour dire très peu (c’est même, très consciemment, un des éléments critiques les plus constants de ce cinéma). Les bandes-son, enregistrées en stu-

dio, *a posteriori*, et très travaillées dans tous les éléments, transforment souvent la parole humaine en une sorte de bruit, où se repèrent surtout des interjections, des abréviations, des tensions ; en somme, la parole, le plus souvent n’est chez Tati qu’un équivalent ou un support du geste.

En revanche, cette bande-son est nourrie de nombreux bruits, toujours soulignés, toujours distincts, toujours significatifs et utiles à l’augmentation du comique. Il y aurait par exemple, dans *Jour de fête*, un catalogue des bruits d’animaux, au premier rang desquels il faut placer le bourdon malicieux, posté au détour de tel sentier et n’omettant de taquiner aucun de ceux qui y passent, fût-ce la nuit – à moins que, si l’on tient absolument au vraisemblable, il ne se soit alors métamorphosé en moustique. (On pourra essayer de relever tous les cris d’animaux, de l’oie à la chouette.)

D’autres bruits sont utilisés ponctuellement, pour appuyer ou même fonder un gag : le levier qui grince et fait croire à la chute imminente du mât ; ou bien, davantage souligné encore, l’ensemble de gargouillis et cognements divers qui accompagne la toilette de François, dans la coulisse du bureau de poste². Il n’est jusqu’au bruit le plus banal qui, par sa répétition, ne prenne une petite place dans ce grand concert du gag sonore ; la voiture noire et furieuse, que l’on peut facilement fantasmer comme un animal qui fonce (un taureau, selon toute probabilité), est invariablement dotée d’un son de klaxon, vraisemblable – lorsqu’elle traverse le village, lorsque, vers la fin, elle manque cogner une autre automobile – ou moins vraisemblable – lorsqu’elle passe sur la route, la nuit, devant François ivre.

2. Tout ce jeu sonore est absent de la version de 1961.

Portes
et fenêtres



L'ébauche et la réalisation

Jour de fête offre le cas, rare, d'un film dont il existe une sorte d'ébauche ou d'esquisse partielle, le court métrage *L'École des facteurs*. La comparaison entre ces deux films, tant scène par scène que globalement, contribue à éclairer les intentions du second.

Du court métrage au « grand film », des plans, des scènes même, ont passé quasi tels quels, ou refaits à l'identique. C'est le cas de tout l'épisode de la course cycliste (passage à niveau inclus), ou de celui du « bureau ambulant » accroché au camion. Mais d'autres – et cela est bien plus intéressant pour l'étude – ont été transformés, peu ou beaucoup. La scène du boucher qui, emporté par son élan, coupe ses propres chaussures au lieu du morceau de viande, figure dans les deux films, et *Jour de fête* l'a considérablement étoffée ; on a même là l'exemple assez pur de ce que c'est qu'« étoffer » une scène : ajouter des répliques, dériver les conséquences de ce qui a été posé, etc. En particulier, lorsque Tati, pour souligner et aggraver encore le dépit du boucher, l'oblige à signer un reçu, c'est un allongement de la scène qui est à la fois logique (dans l'ordre du vraisemblable), et voulu rentable (dans l'ordre du comique, et par augmentation) ; on peut d'ailleurs juger que c'est un des rares ratages relatifs du film, car cet étirement de la scène, non seulement n'ajoute pas de choses très amusantes, mais fait perdre, à la splendide réplique « ah ! ben au moins, elle vous feront pas mal aux pieds ! », un peu de sa force percutante.

L'entraînement du facteur est l'élément qui, repris d'un film à l'autre, a été le plus modifié. Dans *L'École des facteurs*, il est, au début du film, ce qui en justifie le titre : une espèce de petit adjudant, maigre et pète-sec, fait faire à trois facteurs des exercices de vitesse et d'automatisme – comment sortir une



lettre de la sacoche, comment descendre de bicyclette, etc. – au prétexte du temps à gagner sur la tournée pour attraper l'avion postal, lequel part à heure fixe et stricte. La scène, très drôle, est elle-même « nourrie », un peu à la façon dont les burlesques de l'époque de Mack Sennett savaient nourrir une scène en exploitant toutes les capacités d'une situation de base ; par exemple, la répétition du geste de sortir une lettre est nourrie de la variante : sortir un télégramme (évidemment – mais absurdemment – plus vite !). Dans *Jour de fête*, la donnée de base est transformée, d'ailleurs très logiquement aussi : ce sont les deux forains – personnages à tout faire dès qu'il s'agit de tourmenter le pauvre monde – qui sont chargés de l'entraînement ; du coup, celui-ci perd son caractère militaire, mais acquiert au contraire une connotation, très cohérente dans l'ensemble du film, qui le tire vers la présence marquée du cinéma dans le film : se souvenant de la scène où il accompagne la jolie Jeannette, Roger évoque spontanément des références « western », tandis que toutes les images, plus ou moins abracadabrantes, aperçues dans le documentaire, font souterrainement retour aussi. La scène y perd sa perfection mécanique, mais y acquiert une autre, et plus subtile, richesse.



Truquages

La réussite d'un film burlesque tient avant tout à l'accomplissement de certaines performances physiques, qui ne supportent pas le faux. Lorsque Tati roule dans un fossé, ou tombe dans la rivière, il roule et tombe vraiment, sans tricherie imaginable ni nécessaire (il s'est entraîné pour y parvenir).

Cependant, un certain nombre d'effets, d'autant plus impressionnants et réussis, justement, qu'ils bénéficient du préjugé positif attaché à ce réalisme généralisé, sont obtenus par de légers truquages. Le plus simple est l'utilisation de doublures, de doubles corporels de certains acteurs : François pénétrant à toute allure dans le café pour ressortir instantanément



au premier étage – effet possible seulement, sauf don d'ubiquité, par dédoublement de l'acteur (il suffit de filmer brièvement et de dos le sosie qui entrera dans le café ; le spectateur n'y verra que du feu) ; ou bien la dame très digne qui est emportée par la corde de la cloche de l'église, et qui a prudemment été remplacée par un acteur masculin (le rôle était un peu délicat pour une dame de l'âge du personnage).

Il y a aussi les objets que l'on aide à se comporter comme ils le doivent. Le vélo roulant seul, prenant soigneusement les virages, suivant bien droit la route, s'arrêtant net devant un café, a sûrement nécessité plusieurs types de manipulation : on peut faire rouler seul, tout droit, un vélo correctement lancé, mais il n'ira pas au-delà de quelques mètres (cela peut correspondre à quelques plans très courts, où le vélo parcourt une petite distance) ; dans les autres cas, deux truquages sont envisageables : tirer l'engin depuis une voiture (maintenue invisible dans le hors-champ), avec une cordelette très mince et irrepérable ; ou bien, munir subrepticement le vélo de petites roues supplémentaires, maintenues dans son ombre portée, donc pratiquement invisibles (il semble que ce soit le cas dans au moins un plan). Dans le même ordre d'idées, il est probable que le torchon que lance François après qu'il s'est rasé, dans le lavabo du bureau de poste, a été guidé par un fil en nylon, pour aller vite et sans bavure s'accrocher où il doit (le plan très long aurait difficilement pu être compromis par un numéro de Tati lui-même, avec trop de risques de ratage, donc trop de prises en perspective).

Reste évidemment le plus simple, le truquage des vitesses : un léger accéléré, qui frappe plus ou moins discrètement certains plans (François escaladant le talus avec son vélo, François entrant à bicyclette dans le café...). Et puis, on peut toujours essayer d'en trouver d'autres.

J.A.

Objets et
obstacles



Petite bibliographie

- Armand J. Cauliez, *Jacques Tati*, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », éd. augmentée, 1968.
- Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1987.
- Marc Dondey (avec Sophie Tatischeff), *Jacques Tati*, Ramsay-cinéma, 1989.
- Barthélémy Amengual, « L'étrange comique de M. Tati », *Cahiers du cinéma*, 32 et 34, février et avril 1954 ; repris dans Amengual, *Du réalisme au cinéma*, Nathan, coll. « Réf. », 1997.
- André Bazin, « Monsieur Hulot et le temps », *Esprit*, mai 1953 ; repris dans Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du Cerf, 1985.
- Serge Daney, « Éloge de Tati », *Cahiers du cinéma*, n° 239, septembre 1979 ; repris dans Daney, *la Rampe*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983.
- Christian Rolot et Francis Ramirez, « Quelques aspects du réalisme dans *Jour de fête* de Jacques Tati », *Restant*, Anvers, février 1978.
- Le n° 199 des *Cahiers du cinéma* (daté de mars 1968) contient quatre articles (de Jean Badal, Noël Burch, Jean-André Fieschi, Paul-Louis Martin) sur *Playtime*, et un entretien avec Tati.
- Jacques Kermabon, « *Les Vacances de Monsieur Hulot* » de Jacques Tati, Crisnée (Belgique), Éd. Yellow Now, coll. « Long métrage », 1988.
- Francis Ramirez et Christian Rolot, « *Mon oncle* » de J. Tati, *étude critique*, Nathan, coll. « Synopses », 1993. Signalons enfin que *Jour de fête* a fait l'objet de fiches filmographiques, plus ou moins détaillées, diffusées par les principaux ciné-clubs (FLECC, fiche n° 43 ; Comité français du cinéma pour la jeunesse, fiche n° 13), et d'une fiche de l'IDHEC (fiche n° 18). La fiche pour l'UFOLEIS est publiée dans *Image et Son*, n° 114, juillet 1958. Ces divers documents sont notamment consultables à la BIFI (Bibliothèque du film, 100 rue du Faubourg Saint-Antoine, 75012 Paris).
- François Ede, « *Jour de Fête* » ou *la couleur retrouvée*, Cahiers du cinéma, 1995.
- et le *Cahier de notes sur ... Les Vacances de Monsieur Hulot*, écrit par Carole Desbarats, *Les enfants de cinéma*.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École*

et cinéma, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Jour de fête*, de Jacques Tati, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions M. Levy, Mme Dufau, Panoramic films, ainsi que Laure Gaudenzi et Michel Marie, la Cinémathèque universitaire.

© *Les enfants de cinéma*.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.