

PARADE



un film de
jacques tati



CARLOTTA FILMS
POUR LES FILMS DE MON ONCLE
PRÉSENTE

PARADE

un film de
jacques tati

UNE VERSION RESTAURÉE
EN PARTENARIAT AVEC **BNP PARIBAS**
ET LE SOUTIEN DU **CNC**



« Je pense que la bande magnétique, c'est l'avenir. Dans quelques années, elle remplacera le négatif.

Les jeunes n'auront plus à présenter au producteur un scénario qu'il ne lira sans doute jamais, mais des images qui représenteront ce qu'ils ont envie d'exprimer au cinéma. »

JACQUES TATI

Parade est un dernier hommage à tous les personnages minuscules du petit cirque de la vie, que Jacques Tati n'a eu de cesse de transformer en grands comiques. C'est un film important, non seulement parce que c'est son dernier long-métrage, mais parce qu'il contribue à éclairer toute l'œuvre de cet étonnant génie, dont l'humour vient de tout le monde et de nulle part.

Tati est l'un des cinéastes français les plus respectés dans le monde, parce que son œuvre est à la fois terriblement française - quoi de plus hexagonal que le village de *Jour de fête*? - et totalement universelle - quoi de plus partagé dans le monde que la perplexité devant certains aspects du progrès?

Proposer de belles copies de *Parade* en DVD ou en télévision mais aussi dans les festivals et les cinémas qui, de plus en plus nombreux, rediffusent des films classiques : c'est un enjeu essentiel pour la postérité de l'œuvre de Tati et donc du rayonnement culturel de la France dans le monde. Partenaire de nombreux événements destinés à promouvoir le cinéma depuis 10 ans, acteur important du financement du 7e art, BNP Paribas est donc fier d'avoir participé à la restauration de *Parade*, comme il l'a également fait cette année avec *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy.

Tati nous a beaucoup fait rêver, et grâce à la restauration de ses œuvres, il sera encore longtemps avec nous. *Parade* était le dernier long-métrage de Tati qui restait à restaurer. C'est désormais chose faite, c'est jour de fête!

Antoine Sire

ENTRETIEN

ENTRE JACQUES TATI & MACHA MAKEÏEFF

Dans cet entretien réalisé en 1979 par Macha Makeïeff, Jacques Tati, poète et géomètre, décrit la genèse de sa *vis comica*. Pour un art fait de deux langages, celui de l'œil et celui du corps, une même école : la pantomime, une grande méthode : l'improvisation, un seul souci : le contact direct avec le public.

Macha Makeïeff: J'aimerais que vous nous parliez de *Parade*, d'abord à cause du plaisir très spécial qu'il procure, très proche du plaisir du théâtre, c'est-à-dire une émotion très immédiate, ensuite parce que l'on y sent que vous aimez ces gens-là : les acteurs, les « artistes », que vous êtes un acteur de music-hall ; puis j'aimerais que vous nous parliez de la dette de votre cinéma au music-hall.

Jacques Tati: Comme vous le savez, il y a différents moyens d'expression dans le film à prétention amusante. Tout a débuté par la pantomime qui est le plus vieux moyen d'expression ; même les Grecs s'exprimaient et se faisaient comprendre sans dialogue... c'était une expression « corporelle ». Les comiques ont suivi... et au cirque, les plus vieux numéros de clowns ne se souciaient pas du dialogue. [...]

On mélange tout aujourd'hui (surtout les intellectuels) : l'école du mime (comme l'école du comédien à la Comédie Française), n'a rien à voir avec des entrées comiques. C'est le contraire. [...] Il s'agit de travailler devant une glace comme un ballet, comme une expression corporelle mais très étudiée. Dans mon cas, les pantomimes du joueur de football, de la boxe etc., ne sont pas apprises ; elles sont venues naturellement sans jamais répéter.

M.M.: J'aimerais que vous nous parliez de cet apprentissage du métier d'acteur de music-hall ; les qualités et les exigences de ce métier - je pense à l'un de vos numéros, celui que je préfère, le boxeur - ce qu'il faut d'exigence quand on est dans cette situation sur la scène...

J.T.: On ne pourrait pas donner une leçon sur les effets comiques. Je prends l'exemple de mon numéro parce que je le connais : je serais incapable de donner des leçons de pantomime ; indiquer des petits détails, oui, mais seulement, je serais incapable de faire répéter mon numéro par d'autres. Parce qu'il y aurait peut-être moins de défauts, mais il y aurait aussi moins de qualités - ça ne peut en aucun cas être « classique ». C'est là que le music-hall devient un apport fabuleux parce que c'est cette présence sur une scène avec un contact direct avec le public qui vous prouve que vous avez eu tort ou raison. [...] D'abord il n'y a pas d'école. L'école de clowns, je n'y crois pas, je n'y crois pas du tout..., les autres peuvent y croire, en monter, et peut-être obtenir quelque chose. Pour moi, il faut que le type, l'acteur, se sente capable de faire rire mais capable à tous les niveaux... je prends un exemple, moi au début j'ai eu des problèmes, mon père ne voulait pas que je fasse ce métier-là - je ne vais pas vous raconter ma vie... elle emmerderait tout le monde, mais j'étais forcé de faire le service dans les restaurants pour gagner ma croûte, et je n'ai pas regretté du tout parce qu'en fait ça m'a permis d'apprendre à jongler avec les assiettes, de chahuter un peu avec les clients, d'apprendre à dérapier avec une pile d'assiettes. Et c'est là que j'ai senti qu'il y avait des choses qui faisaient rire et d'autres pas. Donc ça a toujours été en fait le public qui a été mon professeur. C'est un ensemble...



Quand on écrit une histoire, il faut prendre un papier et un crayon et dire plan n° 1 - plan n° 2. Mais quand on veut s'exprimer par soi-même. On ne peut pas prendre un bout de papier et écrire : bon, je vais fermer la porte et je vais mettre mon pied pour avoir l'air de la prendre dans figure. Alors ? C'est intérieur. Une fois j'ai été invité à l'Élysée et j'ai voulu y aller parce que d'abord j'habite à côté et ensuite j'avais envie de voir comment c'était... et c'était tout le décor qu'il fallait pour faire un film comique ! Les petits fours... tout y était. Madame Tati était obligée de me retenir parce que je n'avais rien répété du tout, je ne m'y attendais pas, mais j'avais tout à ma disposition pour entreprendre quelque chose d'amusant. Officiels, types importants, toute la figuration était là ; ils étaient tout prêts, tout habillés. Tout y était. J'ai fait souvent un numéro de garçon maladroit ; au début on m'invitait et on ne prévenait pas les invités qu'il allait se passer différentes choses. Là, encore, le public était formidable, des gens assez snobs... c'est fou ce qu'on arrive à faire : je me rappelle, un soir, il y avait un amiral ; je fais semblant d'avoir renversé quelque chose sur ses broderies dorées et j'ai fini par faire les cuivres de sa redingote et de ses décorations. Là arrive l'improvisation, arrive la liberté de s'exprimer et de sentir que c'est un besoin. C'est l'apprentissage.

M.M.: Il y a la difficulté du dialogue avec le public. La part d'invention, elle est déjà faite ; vous arrivez avec un numéro qui est déjà extrêmement précis, fixé ; quelle est, alors la part de liberté ? Le dialogue va se faire ou ne pas se faire, quelle est la part de l'improvisation ?

J.T.: Petite. Il y a des petits changements d'après les réactions du public ; s'il rit beaucoup à différentes choses, vous allez vous en servir, s'il reste de glace vous allez abandonner vos répétitions d'effets qui ne portent pas.

M.M.: *Parade* provoque une émotion très particulière ; à la fin de chaque numéro, dans la salle de projection, on a envie d'applaudir et on applaudit ; on est à l'intérieur du spectacle. Il faudrait parler de cette volonté que vous avez eue d'introduire le spectateur...

J.T.: Les gens ont vu *Parade*, pensant que ça n'était pas un film. J'ai le droit de dire ce que j'ai

essayé de faire; ils ont le droit de dire que ça n'était pas un film; peut-être ont-ils raison, ce n'est peut-être pas un film, mais c'est à la fois beaucoup moins qu'un film et beaucoup plus. Pourquoi? Parce que, en opposant des spectateurs qui assistent à un spectacle et des spectateurs qui assistent à un film, je les ai mis au même niveau. Le public se sent - c'est ce que j'ai voulu et que j'espère avoir réussi dans ce spectacle, il a envie de participer; c'est un peu comme à la fin d'un grand match... Regardez comme les gens sont entrés dans les tribunes et regardez comme ils en sortent: ils piétinent, ils courent un peu, ils essaient d'attraper l'autobus rapidement. Ils ont un besoin physique de s'exprimer... C'est ce qui doit arriver à la fin de *Parade*; bien sûr si quelqu'un attend que le clown soit amoureux de l'écuyère, il est un peu dépassé... Par contre, ce mur, cette glace qu'il y a entre le spectacle et le spectateur - c'est là où il y a une intention - n'existe plus. Je crois que c'est une des rares fois où le spectateur est vraiment dans l'image; j'ai essayé que l'on vende des esquimaux, non pas au début comme ils font toujours, mais pendant l'entracte filmé pour que les mômes commandent un esquimau, parce que sur l'image on en bouffe... C'est là qu'il y a, je crois, une petite nouveauté... (vous savez quand en parle de ce que l'on fait, on a toujours l'air un peu prétentieux, c'est désagréable). Il y en a qui se retiennent de rire et d'applaudir et d'autres pour qui ça marche, qui oublient qu'ils sont dans une salle de cinéma - ils sont complètement pris, ils font partie d'un spectacle et sont dans ce spectacle.

M.M.: Mais comment y êtes-vous parvenu? C'est une technique, une direction d'acteur particulière...

J.T.: J'ai dirigé les spectateurs du cirque en les laissant aller; j'ai tourné en vidéo, j'avais la possibilité de les filmer pendant dix minutes... pas seulement des plans de trente secondes; je les mettais dans l'ambiance en faisant passer des trucs amusants pour qu'ils rient... Donc, ils rient non pas comme dans les programmes de Guy Lux où il y a des indications en couleurs: «riez»... «applaudissez» etc., mais parce qu'il y avait des trucs drôles vraiment, et ils rient très naturellement; il n'y a pas un seul rire faux. À un moment, il y a un type qui rit tout seul - on ne sait pas pourquoi d'ailleurs. À la pêche à la ligne (vous vous rappelez ce numéro?), peut-être parce que lui-même avait eu pas mal de problèmes quand il pêchait à la ligne... Il a un rire communicatif mais il n'y a que lui qui rit dans la salle. Voilà, ça fait partie de la recherche de vérité dans le spectacle. C'est un sujet difficile, dans les films à prétention amusante, même pour moi c'est un problème encore aujourd'hui de trouver plus de vérité dans les effets comiques en prenant d'autres formules parce que les réactions du public doivent être très vraies pour qu'il participe vraiment. Il faut une grande vérité de réactions des spectateurs. Il ne faut pas composer du tout, à aucun moment je n'ai dit: tiens, là, on va enregistrer les rires, et ça se sent. Il y a des spectateurs qui manifestent quelque chose, d'autres pas; ils suivent le programme et quand ce n'est pas drôle, ils ne rient pas. C'est tout. Je ne sais pas ce qui se passera avec *Parade*, ce ne sera peut-être jamais un grand succès cinématographique. Mais ce qui me fait rire c'est que c'est cette année que les Cahiers du Cinéma s'intéressent à *Parade*... Ils l'ont même dit d'ailleurs: ils sont passés, complètement à côté quand c'est sorti, et maintenant en revoyant les films qui sont mieux construits peut-être - je parle de construction dramatique - on s'aperçoit qu'il leur manque une vérité comique qui existe dans *Parade*, qu'on le veuille ou non. Les types qui montaient sur la mule... ils ne faisaient pas du tout partie du numéro de la mule avant... Ce sont les types du public qui ont voulu jouer les costauds, les malabars et qui se sont fait virer en beauté par la mule. C'est terriblement nature! Au début, on avait peur parce que personne ne voulait y aller, puis il y a un type qui a dit «après tout, j'y

vais!», et ça se sent... Il roule les épaules avant d'entrer ou pour épater sa famille ou ses copains ou sa petite amie.

M.M.: Dans vos films souvent, et dans *Parade* aussi, il y a des flonflons, une grande nostalgie de ce que le cirque n'est peut-être plus, de ce contact-là, de cette fête-là, parce que la fête est autant dans le public que sur la piste.

J.T.: Nous vivons une période où tout est sclérosé. Un automobiliste n'a même plus le droit de bien conduire; il conduit. S'il veut dépasser l'autre parce qu'il se sent très fort, il se retrouve coincé à un feu rouge. Si on va voir un spectacle, le public n'a pas vraiment le droit d'y participer. Il attend - surtout depuis qu'il y a la télévision - des intentions précises: là vous allez rire et je vais faire en sorte que ça vous fasse rire... Alors il faut savoir ce qui est prétentieux et ce qui ne l'est pas; ou on se met au travail au bureau en se disant: moi je suis très intelligent, le public ne l'est pas et je sais ce qu'il faut faire pour le faire rire. [...] Cette facilité, moi je ne peux pas l'accepter, je ne l'accepte pas. Je travaille en me disant: tient, ça, ça me ferait rire... J'ai vu un type formidable, que je trouve moi, formidable. C'est un homme d'affaires que j'ai vu coincer sa cravate dans une portière, il sortait d'un conseil d'administration, il n'avait pas les clés de la portière et il a fallu qu'il se fasse aider; et ça, ça me fait rire. Je me dis: ça serait vache de ne pas en faire profiter les autres. C'est toute la différence. Obtenir des rires, c'est important... je crois que c'est un peu d'espoir pour les jeunes réalisateurs de savoir que c'est possible, c'est possible d'être sincère.

Extraits d'un entretien paru dans la revue Le Cinématographe n° 85 de janvier 1983



L'UTOPIE DÉMOCRATIQUE DE TATI

Des 6 longs-métrages réalisés par Jacques Tati, *Parade* reste sans doute le plus méconnu, notamment en raison de sa sortie confidentielle, fin 1974. Voilà une injustice que sa restauration, près de 40 ans plus tard, devrait permettre de corriger. Car le temps passé a sans doute accru la valeur de cette œuvre qu'il fut longtemps peu aisé de cerner. De prime abord, *Parade*, film de commande de la télévision suédoise, a pu sembler le retour en selle d'un auteur et acteur éprouvant les plus grandes difficultés à produire une nouvelle fiction. À le revoir aujourd'hui, le film est évidemment beaucoup plus que cela.

Quelques mois avant la mort de Tati, pour Noël 1981, *Parade* est diffusé à la télévision en *prime time*, comme on ne disait pas encore. Il est précédé d'une belle discussion sur le film entre Tati et certains de ses amis du métier. Parmi ceux-ci, Raymond Devos s'enthousiasme pour les numéros de mime de Tati et pour l'intelligence de la mise en scène du cirque, chaque numéro, dit-il, étant « mis en situation », ce qui, à ses yeux, constituerait une première. Quant au réalisateur de *La Bataille du rail* et de *Plein soleil*, René Clément, qui a dirigé Tati mime au cinéma dans son premier court-métrage important, *Soigne ton gauche*, il s'extasie de voir sur l'écran « la troisième dimension au cinéma », que seul Carl Dreyer serait parvenu à restituer aussi fortement ! Ces deux témoignages signalent sans doute les deux vertus principales de *Parade*. Concernant les numéros de music-hall de Jacques Tati et plusieurs numéros de cirque exemplaires comme celui de Karl Kossmeyer et sa mule, *Parade* a valeur d'archive d'un art a priori voué à l'éphémère. Cette capacité du cinéma à enregistrer ce qui est menacé d'effacement est ici d'autant plus notable que le cirque lui-même, en 1974, paraît condamné à disparaître (à l'exemple du cirque de Montmartre, qui a fermé en 1973, après avoir succédé au fameux cirque Médrano, où Keaton se produisit). Qui plus est, Jacques Tati lui-même est peut-être déjà malade, ce que pourrait indiquer son dernier chant, qui claironne son désir de résister au temps. Mais *Parade* est tout sauf un mausolée dans lequel Tati s'enfermerait, après avoir réalisé un dernier tour de piste, en renouant avec les origines personnelles et collectives de l'art burlesque.

C'est aussi un film résolument ouvert et tourné vers l'avenir. *Parade* est clairement fondé sur un désir de décrocher la vie et le spectacle. D'où l'idée de mettre en scène, en coulisses et dans les espaces adjacents, des gags qui prolongent les numéros produits sur scène, prouvant que le comique est à chercher partout, avant comme après les représentations. En ce sens, René Clément n'a pas tort de parler d'un « film en 3 dimensions ».

Mais c'est aussi clairement un film interactif. Les frontières entre amateurs et professionnels sont effacées, mettant en œuvre la « démocratisation du gag » prônée par Tati, notamment dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* et *PlayTime*. L'hommage au métier, à la tradition séculaire du cirque va de pair avec l'affichage d'une ouverture aux talents non identifiés. Bien sûr, la quasi-totalité des surgissements spontanés du public font partie de la mise en scène. Mais cette porosité manifeste cependant une réelle générosité et construit, de façon on ne peut plus artisanale, une utopie artistique et politique qui résonne avec nombre de projets qui nous sont contemporains. Trois ans après *Trafic*, le cinéma de Tati réaffirme en outre son caractère hybride, entre une construction stylisée, rigoureuse, « tatillonne », comme on disait sur ses plateaux de tournage,

et un goût certain pour l'observation documentaire, que favorise ici la vidéo, apte à capter la puissance comique du quotidien. Le cercle qui structure fortement le film est donc travaillé par l'informe et l'inattendu qu'il se doit d'accueillir.

Mais Tati, qui ignore s'il pourra encore faire du cinéma en toute liberté, met aussi en scène le relais transmis à une nouvelle génération. La fin du film le montre s'éclipsant, sur la pointe des pieds, sans que la caméra s'appesantisse. Elle est trop occupée à se focaliser sur les deux jeunes enfants qui à leur tour entrent en piste et prennent le temps de jouer et de créer avec les pots de peinture des techniciens et les instruments des artistes. La relève est prête : place aux jeunes !

Stéphane Goudet,

Maître de conférences en histoire du cinéma à l'université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne

Jacques Tati nous fut révélé l'an dernier à une fête donnée par " Le Journal ". Désormais je crois que nulle fête, nul spectacle d'art et d'acrobatie ne pourront se passer de cet étonnant artiste, qui a inventé quelque chose... Quelque chose qui participe de la danse, du sport, de la satire, et du tableau vivant. Il a inventé d'être ensemble le joueur, la balle et la raquette; le ballon et le gardien de but, le boxeur et son adversaire, la bicyclette et le cycliste. Les mains vides, il crée l'accessoire et le partenaire. Sa force de suggestion est celle des grands artistes. Combien j'ai aimé l'accueil que lui fit le public ! Son succès en disait long sur la finesse de ce "gros" public, sur son goût du nouveau, sa connaissance du style. En Jacques Tati cheval et cavalier, tout Paris verra, vivante, la créature fabuleuse : le centaure.

COLETTE

SPECTACLES DE PARIS		Par	COLETTE
<p>(SUITE DE NOTRE ARTICLE DE 1^{er} PAGE)</p> <p>Le succès rend hardis ceux qu'il n'endort pas. Sandrini et Dubout, cette année, mettant en scène une nouveauté qui s'est tenté Lifar : le ballet sans musique, l'évolution chorégraphique rythmée par la seule déclamation d'un poème. Bien liées, fidèles à l'hémistiche, à la syllabe d'appui, les danseuses illustrent en outre, au passage, un mot-paysage, un mot-arabesque, un mot-flour ou même, suggèrent, dansent la corolle, le blé ploiyé, la vague, l'astre. Une grande voix humaine, grossie par le haut-parleur, les conduit. Peu à peu, vers la fin, la musique se lève sous leurs pas, les sollicite, les reconquiert et les emporte.</p> <p>Synthétique, extrêmement spirituel, le sketch de Jacques Tati trouve à Tabarin le succès qu'il</p>	<p>merite. Ce numéro de suggestion, je me souviens de l'avoir applaudi avant qu'il n'appartint au public. Jacques Tati joue au tennis sans raquette ni balles, au football sans ballon, pêche à la ligne sans ligne, monte en atseple sans cheval, pédale sans roues. Pour accessoires il a le style, et le sens critique. Tati, et Lyda Sue, acrobate-danseuse, légers comme un pétale, sont parmi les meilleurs numéros de la revue.</p> <p>Car Tabarin ne saurait se passer d'une Revue, une vraie revue de music-hall, où le « Jardin de l'Espirit », son décor typographique, sa végétation de majuscules, sescriptés, compliqué : tu restes le principe essentiel de toute communication entre la scène et la salle, entre l'œuvre et le contemplateur.</p>		

À PROPOS DE JACQUES TATI ET *PARADE*

PAR KARL HASKEL, PRODUCTEUR EXÉCUTIF

J'ai rencontré pour la première fois Jacques Tati à Paris où je l'intervieais plus ou moins par hasard pour un projet de publication, *Springtime in Europe*, qui regroupait des interviews de nombreux artistes dans plusieurs villes européennes. Lors de mon passage suivant à Paris, pendant l'été 1971, nous avons pris un café et il m'a parlé de l'idée qu'il avait eu de faire une sorte de série télévisée qui montrerait les coulisses des plateaux de télévision de façon humoristique. Comme je connaissais un grand admirateur de Tati qui travaillait à la télévision suédoise, j'ai essayé de faire le lien entre eux. Il n'était alors pas encore question de film mais la télévision suédoise était intéressée par une collaboration. Tati nous a envoyé une sorte de premier script pour une douzaine d'épisodes avec chacun un univers propre. Ces épisodes ont commencé à être filmés près de Stockholm à l'automne 1971 aux studios Europe Film Studio; l'idée d'en faire un film unique n'est venue que bien après les tournages. Pour compléter ces images, d'autres tournages ont été organisés au Stockholm Cirkus, en 1972. C'est au bout de quelques épisodes que la télévision suédoise a réalisé qu'elle ne serait pas en mesure de tenir les budgets vu la tournure que les choses prenaient. Il a alors été proposé de n'en faire qu'un film de cinéma pour des raisons financières. Tati a transformé le script et finalement, 3 ou 4 de ces épisodes ont été intégrés dans le film. L'économie du projet a été discutée entre la télévision suédoise et Tati, ce dernier ayant promis de s'investir dans la recherche de financement. Il a d'ailleurs mis en place la vente des droits cinéma en France avec Gray Film. La stratégie de distribution du film a été repensée pour l'international, avec moins de dialogues et davantage de musiques, par exemple. La télévision suédoise lui a demandé expressément de faire ces fameux numéros de mime car ils étaient des succès garantis et qu'ils n'avaient encore jamais été filmés en entier!

L'équipe de *Parade* était très restreinte : la scripte Elisabeth Wennberg, Marie-France Siegler qui endossait plusieurs casquettes dont celle d'assistante de Tati, le chef d'orchestre et arrangeur de musique Lasse Bagge, le chef décorateur Ulla Malmer-Lagerkvist, les costumières Inger Pehrson et Mona Theresia Forsen et pour la partie Europe Film Studios, les caméramans Gunnar Fisher et son fils Jens Fischer. Tati avait dressé les grandes lignes artistiques du projet de séries, mais il appréciait qu'on lui fasse des propositions, notamment au niveau de l'organisation du travail des techniciens TV. Tati a admis qu'il n'y connaissait pas grand-chose sur la façon d'organiser un tournage à 3 caméras avec des grues, des lentilles, etc. Sa collaboration avec les costumières a été très fructueuse. On peut donc tout à fait dire que Tati a laissé la petite équipe s'impliquer dans le processus et faire part de ses suggestions. Tati se battait pour ses idées mais acceptait parfois de les modifier. Il m'est arrivé de lui demander de changer certaines petites choses, comme de faire entrer un artiste à gauche plutôt qu'à droite sur le décor pour des raisons matérielles. Il me répondait invariablement : « Vous êtes un professionnel, vous avez sûrement une solution à me proposer pour qu'on reste sur l'idée de base ». Après quelques jours, j'ai trouvé la solution : j'allais directement voir la scripte pour lui demander ce que je voulais et elle allait en discuter avec Tati entre quatre yeux. Tati avait un immense respect pour Elisabeth. Dans la journée, généralement à la pause suivante, il réunissait l'équipe pour dire « Écoutez, j'ai réfléchi et finalement je pense qu'on devrait vraiment faire les choses comme cela... ». J'ai utilisé cette méthode tout le long des tournages en 1973 et 1974. Je pense que Tati avait fini par comprendre

que toute l'équipe passait par Elisabeth pour proposer des changements, mais il continuait à faire comme si de rien n'était...

Parfois nous devions interrompre le tournage pour des raisons techniques, une robe abîmée, un caméraman qui demandait une pause pour le matériel, Tati n'y voyait jamais d'objection. Le seul sujet de négociation, c'était l'argent. Il y a eu quelques mises au point entre Tati et Gustaf Douglass, le n°2 de la chaîne TV suédoise. Si Gustaf n'avait pas été un aussi grand fan de Tati, *Parade* n'aurait sans doute jamais vu le jour! Gustaf m'avait suivi de temps en temps pendant mes séjours parisiens et je me rappelle d'une vision de lui en tablier dans la petite kitchenette du 37 rue de la Bûcherie, chez Marie-France Siegler, en train d'essayer de suivre une des recettes du livre de cuisine de Toulouse-Lautrec sur fond de Notre-Dame illuminée derrière la fenêtre! Si Tati suivait de près les processus économiques et administratifs du film, il était en revanche très discret quant aux informations financières qui sortaient du plateau. Un jour, il avait décidé de faire des économies budgétaires en tournant lui-même une scène avec trois clowns musiciens à Paris, mais quand on a essayé de monter sa séquence à Stockholm sur une table 16 mm, on s'est rendu compte que ce qu'il avait filmé ne pouvait pas être exploité vus les standards de la télévision suédoise! À l'image, un des trois clowns était donc coupé... Et nous n'avons jamais pu utiliser cette séquence.

La presse suédoise a fait belle presse à *Parade* et l'a accueilli comme un film très personnel, qui garde une patte « Tati » même s'il est fondamentalement différent du reste de sa filmographie. En terme de structure, par exemple, il s'approche quasiment du documentaire. Le budget alloué au film a été vraiment très modeste : je me suis toujours demandé dans quelle mesure un financement plus confortable aurait influencé sa construction narrative.





À travers un spectacle de cirque participatif et délirant, Tati redonne vie à ses célèbres mimes sportifs et assure la transition des numéros de musiciens, jongleurs, magiciens et acrobates, dans la peau du personnage du Monsieur Loyal du Stockholm Cirkus.

Commandé par la télévision suédoise et majoritairement tourné en vidéo, c'est pourtant bien pour la salle que le film *Parade* a été conçu. Tati passe ainsi le témoin à de nombreux jeunes artistes, auprès de qui il aimait transmettre son expérience. Plus le spectacle avance et moins sont manifestes les frontières qui séparent l'avant et l'après, les artistes, les techniciens et les spectateurs. Ce dernier film de Jacques Tati résonne comme un hommage vibrant au spectacle vivant évoquant ses débuts au music-hall. À redécouvrir enfin en version restaurée!

FICHE ARTISTIQUE

Avec Jacques Tati – les Williams – les Veterans – les Sipolo – Pierre Brama – Michèle Brabo – Pia Colombo – Karl Kossmayer et sa mule – Hall, Norman et Ladd – les Argentinos, Johnny Lonny – Bertilo – Jan Swahn – Bertil Berglund – Monica Sunnerberg

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur	Jacques Tati
Scénario et dialogues	Jacques Tati
Assistante	Marie-France Siegler
Directeurs de la photographie	Jean Badal & Yunnar Fisher
Caméraman	René Chabal, Jens Fisher, Bengt Nordwall
Ingénieur du son	Jean Neny
Régisseur artistique	François Bronett
Musique	Charles Dumont
Producteur délégué	Louis Doliver
Producteur associé	Michel Chauvin
Producteur exécutif	Karl Haskel

Une co-production GRAY FILM – SVERIGES RADIO – C.E.P.E.C.

RESTAURATION	Les Films de Mon Oncle Éclair Group L.E. Diapason En partenariat avec BNP Paribas Avec le soutien du CNC
--------------	--

Festival de Cannes 1974 – Sélection hors compétition
Grand Prix du Festival du Cinéma Français 1974
Grand Prix du Festival International de Moscou 1975
Grand Prix du Festival du Film de Londres 1975

1974 – France – Couleurs – 89 mn – 1.37:1 – Mono
Visa : 42 697

LES ARTISTES DE PARADE

Karl Kossmayer et sa mule

Karl Kossmayer et sa mule présentent *The unridable mule*, un numéro à succès mêlant rodéo et burlesque. Les spectateurs sont invités à venir sur scène pour tenter de rester en selle au moins un tour de piste pour gagner un prix, mais les chutes sont plus nombreuses que les trophées! Karl Kossmayer introduit une dimension humoristique en se faisant passer pour un spectateur comme les autres, ridiculisé par une épouse infantilisante alors qu'il tente d'obtenir son quart d'heure de célébrité.

Les Sipolo

Les Sipolo sont un couple de clowns-musiciens dont la particularité est de faire de la musique avec des instruments pour le moins étonnants : casseroles, chandeliers, ballons de baudruche, cornes d'automobile, etc. Grandes vedettes du cirque et de la télévision dans les années 1960 à 70, les excentriques Paul et Mireille ont été récompensés par le grand prix du Disque de l'Académie de Charles Cros en 1958 et ont effectué la même année une mini tournée en URSS et en Chine! Leur tube « En sifflant la polka » a marqué toute une génération.

Les Williams

Un numéro où trois Hongrois s'échangent des massues à grande vitesse! Pour *Parade*, à la demande expresse de Jacques Tati, ils ont accepté de troquer leur instrument pour... des pinceaux! Ils y interprètent des peintres équilibristes sensationnels d'habileté. Très populaires dans les années 1960, ils ont été les vedettes du Cirque Pinder RTF pendant toute une tournée et sont passés dans l'émission « La piste aux étoiles » en 1966.

Les Veterans

Les Veterans constituent une petite troupe suédoise d'une demi-douzaine d'acrobates sauteurs loufoques. Déguisés en clowns, en policier ou encore en cowboys, ils utilisent un trampoline et un cheval d'arçon pour exécuter figures et pitreries. Leur numéro leur a ouvert les portes de l'Olympia et celles des émissions de télévision dans les années 1960-70.

Pierre Bramma / Brahma

Ce célèbre magicien français est aussi bien connu pour sa carrière fulgurante que pour sa lutte contre un handicap conséquent pour un homme de scène : la surdité. Sacré « Champion du monde de magie » à Barcelone en 1964 et propulsé ensuite vers bien des scènes internationales, il a commencé avec un numéro d'illusionniste à la Arsène Lupin où il jonglait avec des bijoux et des louis d'or. Si *Parade* est proche du music-hall d'où vient Tati, le scénario de *L'illusionniste* l'était encore davantage. Tati voulait initialement interpréter lui-même le personnage principal mais il estimait que sa dextérité n'était pas assez bonne pour pouvoir assurer lui-même les nombreux tours de magie.

Pia Colombo

Artiste chanteuse franco-italienne connue pour son militantisme, Pia Colombo a fait quelques apparitions au théâtre et au cinéma. En 1969, elle obtient le prix de l'Académie Charles Cross pour son plus célèbre disque, *Pia Colombo Chante Bertolt Brecht & Kurt Weill*. Elle a été repérée par Marie-France Siegler car sa voix évoquait celle d'Édith Piaf, que Jacques Tati admirait.

Los Argentinos

Los Argentinos forment un groupe de trois musiciens-équilibristes réputés pour jongler avec leurs baguettes tout en jouant du tambour et pour leur numéro de bolas, ficelles terminées par une boule, mêlé de claquettes. S'inspirant de l'imaginaire des *gauchos* argentins, ils font un triomphe dans le cabaret antillais parisien La Canne à sucre. Leur spectacle a été diffusé dans de nombreuses émissions télévisées.

Jonny Lonn

Ce magicien suédois adepte du mouvement anglais *Magic Comedy* a autant séduit son public par ses tours de magie que pour la performance de *stand up* humoristique qu'il y associait! En parodiant un magicien raté et maladroit, il révélait une grande maîtrise et des numéros restés internationalement célèbres.

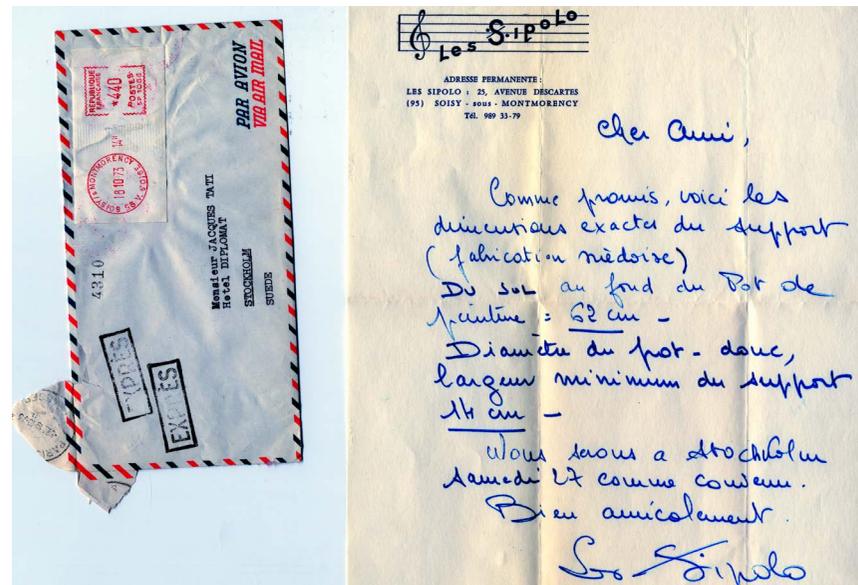
All, Norman and Ladd

Ces trois artistes anglais se sont fait connaître avec un numéro faussement cérémonieux dans lequel ils interprètent violoncelle, contrebasse et guitare. Mais de nombreuses farces et dissonances entre les musiciens interrompent le concert toutes les deux minutes!

Michèle Brabo

Cette célèbre photographe a également été musicienne, danseuse, réalisatrice et actrice! Elle est immortalisée dans *Parade* avec son numéro de trombone et interprète une estivante un peu snob de Hulot dans *Les Vacances de M. Hulot*.

Et de nombreux autres artistes!



Lettre des SIPOLO à Jacques Tati

LA RESTAURATION IMAGE DE *PARADE*

Parade a la particularité d'être composé de plans tournés en vidéo bande 2 pouces, en 35 mm, 16 mm et Super 16. Les éléments originaux n'ayant malheureusement pas été conservés, la restauration s'est basée sur un internégatif, issu du kinescopage des éléments vidéo originaux.

Les éléments vidéo et photochimiques ont chacun leurs défauts spécifiques. Au moment du tournage, en 1973, ce sont les balbutiements de la vidéo dans le monde de l'image. Les éléments 2 pouces d'époque contiennent beaucoup moins d'informations que des éléments vidéo standard actuels.

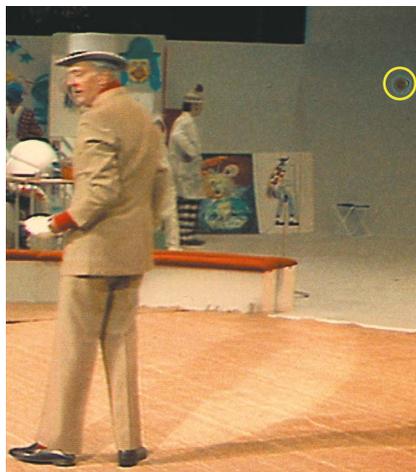
Au visionnage aujourd'hui, les éléments utilisés manquent nettement de définition et présentent des problèmes de saturation de couleurs inhérents aux capteurs vidéo de l'époque. Les parties tournées en pellicule, présentent quant à elles une disparité très visible, car le 35 mm est par nature deux fois plus fin en termes de définition et de précision que le 16 mm, davantage granuleux.

Après la recherche des meilleurs éléments possibles, la restauration de *Parade* s'est déroulée sur plus de deux mois effectifs.

Les essais de scan ont permis d'obtenir une image aux couleurs et aux contrastes cohérents. Une première passe d'étalonnage a été effectuée pour traiter les problèmes de scintillements vidéo et poser les premières intentions colorimétriques. Ainsi, un travail de traitement des pompes lumineuses a pu être entrepris. Les fichiers du film scanné ont ensuite suivi les différentes étapes de restauration numérique, soit la correction des défauts liés au vieillissement des éléments originaux et au kinescopage des éléments vidéo. Le film est ensuite reparti pour un étalonnage

Défaut de la goutte d'eau

Avant



Après



final afin de retrouver les colorimétries souhaitées par l'auteur telles que les couleurs vives des vêtements oranges et jaunes portés par les personnages, ou encore leur carnation.

Le lieu principal étant un cirque, les éclairages sont très souvent visibles au cadre. La subtilité de l'étalonnage consiste à bien garder une cohérence dans la colorimétrie : les visages ne doivent pas être trop froids, avec des couleurs bleues par exemple, si les spots de lumières que l'on voit à l'image sont oranges et jaunes. L'outil « masque » permet de retoucher un détail dans une foule et de le suivre sur tout un plan, comme une teinte verte sur un visage. Les couleurs des images issues de la vidéo bavent un peu sur certains plans. Le phénomène est dû à la nature des caméras vidéo des années 1970, mais aussi au fait que certaines couleurs très prononcées, telle que le rouge, ont une tendance naturelle à saturer.

L'étalonnage a facilité le traitement d'autres problématiques inhérentes à la restauration, telles que la stabilisation ou la suppression de poussières. Il a également rendu possible l'harmonisation des différentes sources d'images vidéo, 35 mm et 16 mm. Les textures très irrégulières tout au long du film génèrent des enchaînements difficiles, comme par exemple l'enchaînement entre un plan vidéo en qualité très moyenne et un plan tourné en 35 mm, plus fin, qui a mieux vieilli. Ce travail est d'autant plus délicat que l'histoire de *Parade* se déroule sur une même unité de temps et de lieu ; les changements d'ambiances ne sont donc pas justifiables. De plus, les numéros des artistes se succèdent et alternent régulièrement entre la vidéo, le 16 mm ou le 35 mm.

La problématique majeure de la palette numérique a été d'atténuer les trames vidéo afin d'uniformiser l'ensemble des supports. Il est plus délicat de traiter les parties photochimiques que les parties vidéo car la particularité de la vidéo est d'avoir une même image qui se répète deux fois, contrairement à la pellicule. Ainsi, quand une image issue de 35 mm ou de 16 mm est corrompue, il faut la recréer : si une rayure traverse l'image, cela nécessite un nouvel apport d'informations. Dans le cas d'une image issue de vidéo, il suffit de supprimer l'une des deux images défectueuses.

Pour cette même raison, une des grandes difficultés consistait à atténuer les changements de plans dans *Parade*. Pour monter le film et le conserver, la production avait dû faire un kinescopage, c'est-à-dire un retour sur pellicule depuis les éléments vidéo de 1973. Ce transfert a généré des mélanges de trames aux changements de plans et par conséquent des superpositions d'images pour passer d'un plan vidéo à un autre plan vidéo. La correction d'une image, elle-même mélange de deux plans, nécessite de produire une nouvelle image avec des techniques d'interpolation ; soit prendre deux ou trois images d'un plan pour recréer celle qui n'est plus conforme.

Certains truquages vidéo d'époque peuvent interpeller le spectateur d'aujourd'hui. Les années 1970 marquent le début de l'incrustation et les truquages réalisés aux mélangeurs. Ils font partie de l'histoire du film et n'ont donc pas été retouchés.

Pour enlever les bords pellicules abîmés de certains plans, un recadrage dynamique en *pan and scan* a été effectué. Par opposition au recadrage dit droit, ce procédé conserve davantage d'informations en se déplaçant dans toutes les directions de l'image tout en offrant la possibilité de légèrement zoomer.

PRINCIPAUX DÉFAUTS RENCONTRÉS DE LA RESTAURATION DE L'IMAGE :

En photochimie :

La **goutte d'eau** ressemble à un point diffus sur l'image de plus ou moins grosse taille. Ce défaut est généré pendant le procédé d'immersion dans les bains de liquides où se faisaient les tirages à partir des années 1970 en laboratoire. Le support passait dans un bain de perchloréthylène, qui avait l'avantage d'avoir le même indice de réfraction que la partie support de la pellicule, puis dans un bain de rinçage. Au moment du séchage, si l'excédent de liquide n'est pas totalement enlevé à l'aide d'une racleuse, des gouttes peuvent stagner sur la partie émulsion de la pellicule et s'incruster dans l'induction. Une fois shooté, ce défaut est irréversible.

Les **traces de colle** apparaissent quand les collures ont mal vieilli et « bavent ». Les **reports de colle** sont souvent le résultat d'un temps de séchage de la pellicule insuffisant avant le rembobinage.

Le défaut appelé **poussière** correspond au phénomène physique de la poussière venant se coller sur la pellicule se trouvant ainsi photographié sur les supports photochimiques des générations postérieures. C'est la raison pour laquelle on nettoie la pellicule avant les travaux de tirage ou de passage sur télécinéma, notamment aux ultrasons.

Il y a deux faces sur la pellicule : la face support (brillant) et la face émulsion (mat) sur laquelle se trouve la solution photosensible révélée lors du développement. Les **scratches** apparaissent lorsqu'il y a eu un contact sur la partie sensible de la pellicule lors d'une manipulation en machine, c'est la trace d'un coup porté sur l'émulsion. Les différentes couleurs des scratches s'expliquent par l'espace colorimétrique de la pellicule qui est affecté. Cet espace n'est pas identique sur toute l'épaisseur de l'émulsion, il est rouge, vert ou bleu. Les scratches apparaissent donc cyan, magenta ou jaune, soit les couleurs complémentaires, selon que l'impact se fait sur la 1re, 2e ou 3e couche de l'émulsion.

En vidéo :

L'apparition des **drops vidéo** est liée à des problèmes d'entraînement mécanique sur la bande magnétique, notamment lorsque la bande est froissée ou qu'une tension surgit. Cette variation va produire comme des barres ou des phénomènes de cisaillement à l'image.

Le **scintillement** est un battement disgracieux à l'image ; il est lié aux mauvaises performances des capteurs vidéo. Le pompage est un phénomène équivalent en photochimie ; lorsqu'une variation indésirable de densité de lumière apparaît à l'image par zones.

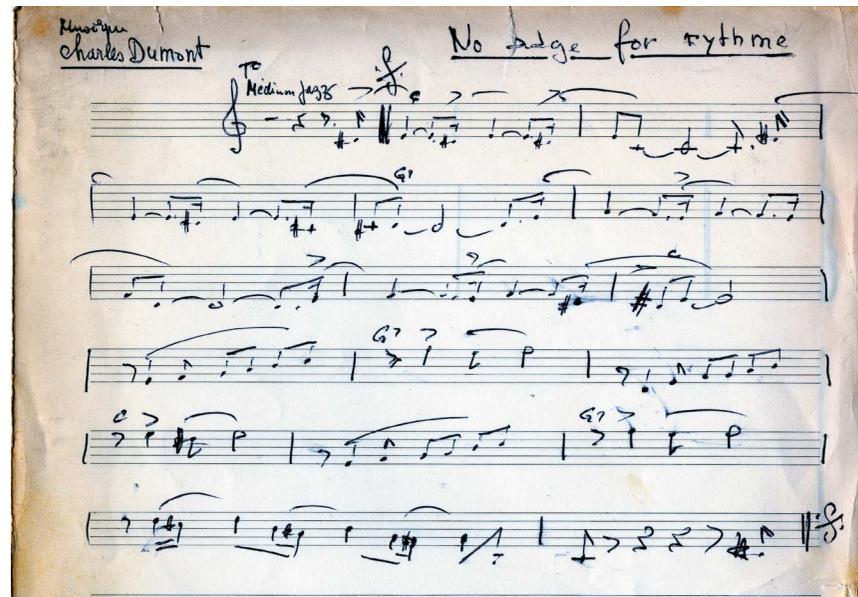
D'après des entretiens avec Ronald Boulet, responsable du service expertise à Éclair Group et Bruno Patin, étalonneur à Éclair Group.

Correction d'étalonnage

Avant



Après



LA RESTAURATION SON DE *PARADE*

La meilleure source sonore pour restaurer le son était un support magnétique original, abrité dans la cave de Tati, sous son ancienne société de production. Il était dans un état de conservation assez moyen.

Parade occupe une place particulière en termes de traitement du son dans la filmographie de Tati. C'est en effet le seul long-métrage qui utilise le son direct, à l'exception de quelques dialogues post synchronisés. Il n'est pas représentatif de ce qu'on peut appeler la « patte sonore » de Tati qui, depuis *Jour de fête*, réenregistrait en studio chaque bruitage, chaque ligne de dialogue et chaque effet sonore. Ici, l'utilisation de sons directs, enregistrés dans les conditions difficiles d'une captation de spectacle de cirque tranche sur la maîtrise et la précision que l'on retrouve dans les mixages des autres longs-métrages. *Parade* marque la collaboration de Tati avec l'ingénieur du son Jean Nény, figure du cinéma français depuis les années 1950, à qui les techniques de mixage doivent beaucoup.

La bande sonore de *Parade* étant par nature très inégale, la subtilité de cette restauration a consisté à homogénéiser le plus possible l'ensemble afin que les numéros puissent s'enchaîner au mieux.

Léon Rousseau
L.E. Diapason



QUI EST JACQUES TATI ?

Jacques Tati est né Jacques Tatischeff le 9 octobre 1907 au Pecq, près de Paris. Son grand-père paternel, le général Dimitri Tatischeff, fut ambassadeur du Tsar en France. Sa mère est d'origine italienne et hollandaise. Son père a repris le commerce d'encadrement de son beau-père, François Van Hoof, qui aurait refusé à Van Gogh trois toiles en paiement de ses cadres... et il comptait sur son fils, Jacques, pour lui succéder.

En 1928, après son service militaire, Tati découvre le rugby en Angleterre et s'inscrit à son retour au Racing Club de France. Il joue dans l'équipe d'Alfred Sauvy, futur économiste et démographe. Excellent mime, il refait le match pendant la troisième mi-temps, à la grande joie de toute l'équipe. Il improvise alors ses premières pantomimes comiques et donne, de 1930 à 1934, à l'occasion de la revue annuelle du Racing, des représentations de son premier spectacle, qui deviendra *Impressions sportives* au Théâtre Michel en 1935.

En 1934, un gala est organisé pour fêter le Ruban Bleu du paquebot "Normandie". Maurice Chevalier et Mistinguett sont à l'affiche, mais ce soir-là, c'est Tati qui a la vedette. Le directeur de l'ABC, célèbre music-hall parisien, lui offre sa scène. Colette, qui rit avec tout Paris, écrit: «Je crois que nulle fête, nul spectacle d'art et d'acrobatie, ne pourront se passer de cet étonnant artiste qui a inventé quelque chose. Quelque chose qui participe du sport, de la danse, de la satire et du tableau vivant. Il a inventé d'être ensemble le joueur, la balle et la raquette; le ballon et le gardien de but, le boxeur et son adversaire, la bicyclette et son cycliste. En Jacques Tati, cheval et cavalier, tout Paris verra vivante la créature fabuleuse: le Centaure!» Malgré l'opposition paternelle, il part en 1936 en tournée avec Marie Dubas et la troupe de l'ABC. Il est désigné par certains journaux comme « la révélation de l'année ».

Tout en promenant *Impressions sportives* à travers l'Europe jusqu'à la guerre, il débute au cinéma en écrivant et interprétant en 1932 *Oscar, champion de tennis*, demeuré inachevé, faute de moyens. Tati rêve de cinéma. Les burlesques américains, notamment W.C. Fields et Buster Keaton, le fascinent. S'ensuivent deux courts-métrages avec son ami, le Clown Rhum, petit et nerveux, parfaite antithèse de Tati: *On demande une brute* (1934), écrit avec Sauvy, et *Gai dimanche* (1935), par Rhum et Tati. Réalisé par le débutant René Clément et produit par Fred Orain, *Soigne ton gauche* (1936) préfigure enfin l'œuvre à venir. Tati y interprète un valet de ferme qui assiste à l'entraînement d'un boxeur et se retrouve sur le ring. Puis il interprète le rôle d'un fantôme et la silhouette d'un soldat dans deux films de Claude Autant-Lara: *Sylvie et le fantôme* (1945) et *Le Diable au corps* (1946).

Démobilisé en 1943, Tati s'installe en zone libre, près du village de Sainte-Sévère-sur-Indre, avec son ami Henri Marquet. Ils y écrivent le scénario du court-métrage *L'École des facteurs* (1946), que René Clément doit réaliser. Pris à la fois par la sortie de *La Bataille du rail* et les tournages de *La Belle et la bête* de Jean Cocteau et du *Père tranquille*, Clément abandonne à Tati la réalisation. Le producteur Fred Orain lui donne carte blanche. Le film est un succès et reçoit le Prix Max Linder en 1949.

Quinze jours avant le Débarquement de Normandie, le 25 mai 1944, Jacques Tati épouse Micheline Claude Winter. De cette union vont naître Sophie en 1946 et Pierre en 1949.

Tati commence, en mai 1947, son premier long-métrage, extension et transformation de *L'École des facteurs*. *Jour de fête* est tourné avec une caméra noir et blanc et une caméra en couleurs mais Thomson ne parvient à tirer des copies de la pellicule couleur. Le film doit changer de distributeur pour ne sortir qu'en 1949 en noir et blanc, mais il triomphe sur les écrans. À Paris, Londres, New York..., on salue l'apparition non seulement d'un mime, mais surtout d'une nouvelle forme de burlesque. Primé à Venise, le film reçoit le Grand Prix du Cinéma Français en 1950. Insensible aux multiples propositions, Tati refuse de poursuivre les aventures de François le facteur. Il le trouve trop français et veut surtout suivre sa propre voie avec une rigueur et un entêtement qu'il partage avec quelques autres cinéastes français de cette époque, comme Robert Bresson. Tati réalisera ainsi seulement six longs-métrages en trente ans.

Pour *Les Vacances de Monsieur Hulot*, qui ne sort que quatre ans plus tard, Tati écrit le scénario avec Henri Marquet, déjà co-auteur de *Jour de fête* et cette fois le peintre Jacques Lagrange, avec lequel il collaborera jusqu'à la fin de sa vie. Toujours produit par Fred Orain, tourné en 1951 et 1952 à Saint-Marc-sur-Mer, près de Saint-Nazaire, le film sort le 25 février 1953 et devient un gros succès public et critique. Il reçoit le prix Louis Delluc, est primé à Cannes, Bruxelles, Berlin, New York, en Algérie, en Suède, à Cuba, et est nommé aux Oscars® en 1955. Le cinéaste y fait un grand pas vers la dissolution du héros parmi les estivants de l'hôtel de la plage : Hulot est le plus souvent à l'écran, mais chaque personnage est susceptible d'occuper le temps d'un gag. Le gag lui-même fait de plus en plus appel à l'imagination et à la créativité du spectateur. Aux antipodes du comique verbal de l'époque, Hulot prend place dans la mythologie, entre Don Quichotte et Charlot.

En dépit d'offres lucratives émanant de producteurs anglo-saxons, Jacques Tati, soucieux de défendre sa liberté artistique, entreprend cinq ans plus tard la réalisation de *Mon Oncle*, deuxième épisode de la vie de Monsieur Hulot. Le tournage est marqué par la collaboration avec Pierre Étaix, en tant qu'assistant de Tati et dessinateur. *Mon Oncle* bénéficie d'un financement plus confortable et est tourné en couleurs aux Studios de la Victorine de Nice, en deux versions : française et américaine (*My Uncle*). Tati développe un regard critique sur l'évolution de la société jusqu'alors seulement sous-jacent dans les films antérieurs. Prix spécial du Jury à Cannes, Oscar® du meilleur film étranger en 1959, Tati est consacré dans le monde entier.

Inspiré par l'uniformité des nombreux aéroports qu'il parcourt pour la promotion de *Mon Oncle*, Tati entreprend son film le plus ambitieux. *PlayTime*, tourné d'octobre 1965 à octobre 1967, est une entreprise considérable pour le cinéma français : Tati fait construire durant six mois un immense décor de béton, de verre et d'acier, entre Vincennes et Joinville-le-Pont, et décide de filmer en 70 mm avec son stéréophonique sur six pistes magnétiques. Le devis initial est largement dépassé. Le film dure initialement 2h32 mais Tati accepte de le ramener à 2h17. Cela ne change rien. «*Jour de fête* a coûté 17 millions, en a rapporté 80. *Les Vacances de Monsieur Hulot* ont coûté 120 millions et en ont rapporté 210. *Mon Oncle* a coûté 250 millions et en a rapporté 600... Je me suis dit : Ah non ! Ça a marché, j'ai une belle maison à Saint-Germain, il y a du répondant,

il faut y aller. J'ai donc commencé à construire ce fameux décor, et *PlayTime* a coûté 1 500 millions et a eu un déficit de 800 millions...»

Tati doit liquider sa société de production Specta Films, perdant au passage les droits de ses films. Il réalise des spots publicitaires (Simca, Taillefine, La Mairie de Paris, Seb...), et écrit et interprète le court-métrage *Cours du soir*. Le coûteux décor, dont Tati aurait rêvé qu'il devienne le Cinecitta français, est finalement détruit, malgré les sollicitations du metteur en scène auprès d'André Malraux, alors Ministre d'État chargé des Affaires culturelles. En 1971, il accepte de coréaliser la suite des aventures de Monsieur Hulot pour une production franco hollandaise. Après le désistement du réalisateur Bert Haanstra, il signe seul son cinquième long-métrage, *Trafic*, nouvelle confrontation entre la modernité et le retour à la nature.

À la demande de la télévision suédoise, en 1973, Tati reprend ses célèbres mimes sportifs et assure la transition entre les numéros de musiciens, jongleurs, magiciens et acrobates, dans la peau du personnage de Monsieur Loyal du cirque de Stockholm. Initialement prévu pour des retransmissions télévisées en plusieurs épisodes, Tati décide finalement de faire de ces images tournées en vidéo, un long-métrage, *Parade*.

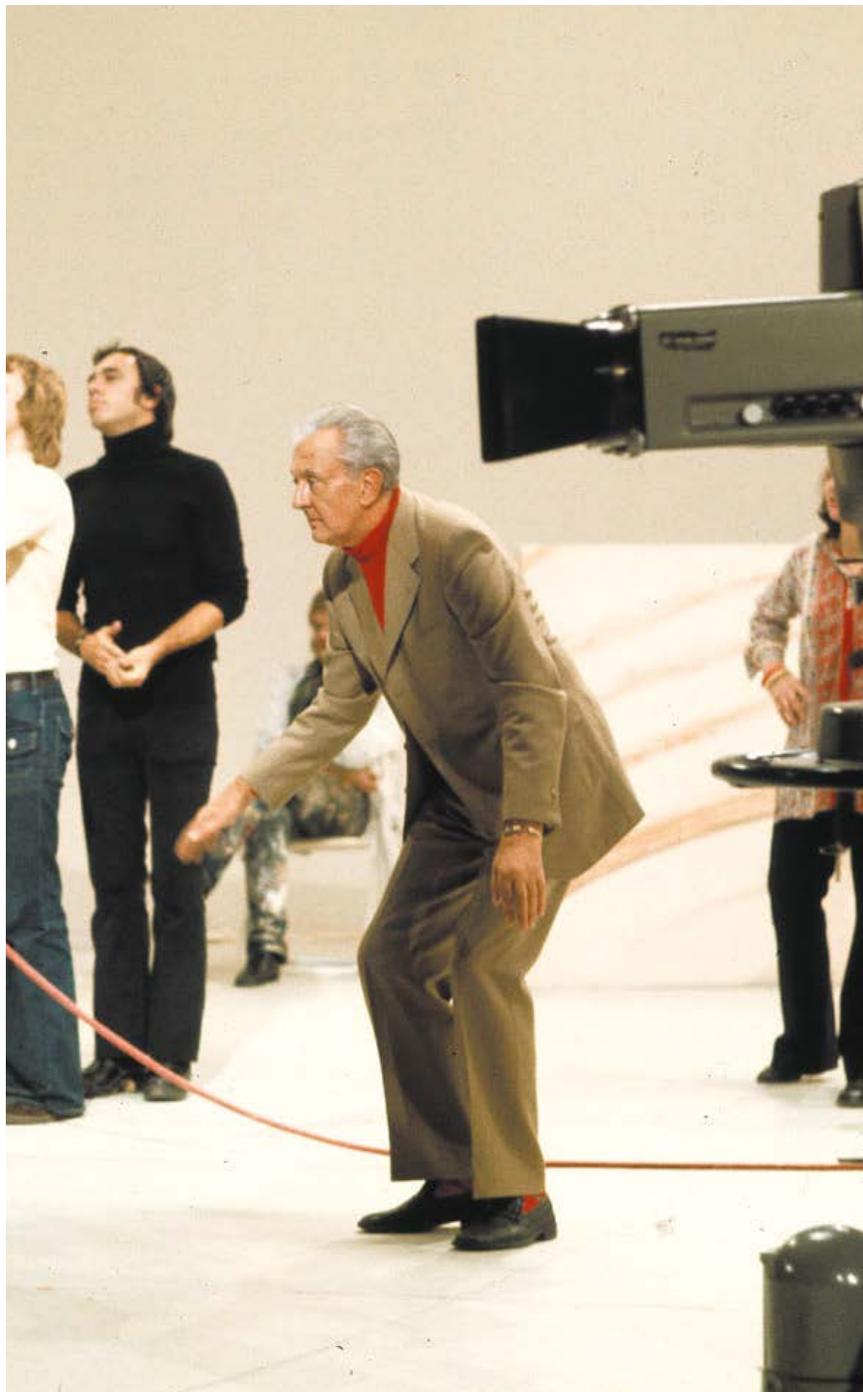
À l'invitation de Gilbert Trigano, il tourne un documentaire sur la finale de la Coupe d'Europe de football de 1978 opposant Bastia et Eindhoven, qu'il n'achève pas et auquel sa fille, Sophie Tatischeff, donne vie en 2000 sous le titre *Forza Bastia*.

En 1977, Jacques Tati reçoit le César du cinéma français pour l'ensemble de son œuvre. Il prend alors la parole pour défendre avec ferveur les jeunes réalisateurs et la production de courts-métrages. En 1982, il représente la France lors d'un hommage rendu par le Festival de Cannes aux dix meilleurs réalisateurs du monde.

Jacques Tati décède le 4 novembre 1982 d'une pneumonie, laissant inachevés les projets de *Confusion*, scénario qu'il venait d'achever avec Jacques Lagrange, et de *L'illusionniste*, finalement adapté et réalisé sous forme de film d'animation par Sylvain Chomet en 2010.

FILMOGRAPHIE DE JACQUES TATI

1934	On demande une brute	1958	Mon Oncle
1935	Gai Dimanche	1967	PlayTime
1936	Soigne ton gauche	1967	Cours du soir
1946	L'École des facteurs	1971	Trafic
1949	Jour de fête	1974	Parade
1953	Les Vacances de Monsieur Hulot	1978	Forza Bastia



LES FILMS DE MON ONCLE

Les Films de Mon Oncle fut créé en 2001 à l'initiative de Sophie Tatischeff, Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff dans le but de préserver, restaurer et diffuser l'œuvre de Jacques Tati. Ses missions artistiques et patrimoniales permettent au grand public comme aux chercheurs de (re)découvrir l'œuvre du cinéaste, ses archives, et d'assurer son rayonnement dans le monde.

La restauration de *PlayTime* commencée en 2001, fut présentée au Festival de Cannes 2002. En 2004, Les Films de Mon Oncle achève la restauration de *My Uncle*, version anglaise de *Mon Oncle*. A suivi l'édition exigeante des DVD de ces films avec des bonus originaux, et d'un CD «Tati Sonorama!», compilation des musiques et bandes originales des films. Différents spectacles de la Compagnie Deschamps et Makeïeff accompagnent certaines projections.

En 2009, Macha Makeïeff scénographie l'exposition «Jacques Tati, deux temps, trois mouvements» à la Cinémathèque française à Paris, en assure le commissariat avec Stéphane Goudet, et présente la mythique Villa Arpel, décor de *Mon Oncle* imaginé par Jacques Tati et son complice Jacques Lagrange, alors installée au CENTQUATRE grandeur nature. Cette même année, la restauration des *Vacances de Monsieur Hulot* est achevée et suivie d'une sortie au cinéma, puis en DVD.

2013 marque une nouvelle étape avec les restaurations numériques 2K de la version noir et blanc d'origine de *Jour de fête*, présentée au Festival de Cannes et ressortie en salles pendant l'été, de *Parade*, présentée au Festival Lumière Grand Lyon Film Festival, et enfin de *Mon Oncle*.

www.tataville.com



BNP PARIBAS

Chez BNP Paribas, We love Cinema!

Acteur majeur du financement de la production audiovisuelle en France depuis plus de 20 ans et partenaire de tous les cinémas, BNP Paribas est heureux de participer à la restauration du film *Parade*. La première projection dans sa version restaurée aura lieu lors du festival Lumière 2013 - Grand Lyon Film Festival dont BNP Paribas est également partenaire.

BNP Paribas, acteur majeur du financement de la production audiovisuelle

Depuis plus de 20 ans, BNP Paribas soutient le financement de tournages via son pôle BNP Paribas « Image & Médias » (anciennement Agence Audiovisuelle) constituée d'experts exclusivement dédiés aux activités cinématographiques et audiovisuelles. Le Groupe détient également une participation importante au sein de l'établissement de financement Cofiloisirs.

Chaque année, BNP Paribas participe au financement d'une partie conséquente de la production audiovisuelle française.

BNP Paribas partenaire exclusif des opérations nationales de promotion du cinéma en salles

BNP Paribas est aujourd'hui le premier soutien des opérations organisées par la Fédération Nationale des Cinémas Français pour développer la fréquentation des salles. En 2004, BNP Paribas a noué un partenariat avec la Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF) pour créer La Rentrée du Cinéma. En 2007, BNP Paribas est devenu le partenaire exclusif des événements majeurs du cinéma organisés dans l'ensemble des salles françaises : Le Printemps du Cinéma, La Fête du Cinéma et la Rentrée du Cinéma. En 2011, BNP Paribas a lancé pour la première fois l'opération La Rentrée Cinéma BNP Paribas, avec le soutien de la FNCF.

Le groupe est très heureux de pouvoir y contribuer chaque année en distribuant 1 million de contremarques de cinéma à prix exceptionnel et de permettre ainsi au plus grand nombre de s'évader devant le grand écran.

BNP Paribas partenaire de tous les cinémas

CINÉMA D'ART & ESSAI

Le groupe est devenu en 2010 partenaire du cinéma **Le Trianon**. Ce partenariat l'aide à la fois à jouer un rôle unique dans la pédagogie auprès des jeunes, et à rester un haut lieu d'animation et de culture pour tous les passionnés. En 2013, BNP Paribas a décidé de soutenir un autre cinéma emblématique d'art et essai **Le Balzac**. Ce partenariat avec le Balzac contribuera à préserver la diversité de l'offre cinématographique dans le quartier des Champs-Élysées.

BNP PARIBAS ET LES FESTIVALS

Le groupe apporte son soutien à la **Quinzaine des Réalistes du Festival de Cannes, au Festival cinéma Télérama, au Grand Lyon Film Festival, et à l'Académie des César**. BNP Paribas soutient également des manifestations cinématographiques en Europe. Les « BNP Paribas Fortis Film days » qui se déroulent dans 450 salles en Belgique et en Italie, BNL est le principal partenaire du Festival International du film de Rome.

Par ailleurs, dans le domaine du court-métrage, BNP Paribas est également le partenaire du **Mobile Film Festival** qui fait la part belle aux créateurs réalisant un film d'une minute avec un mobile.

SÉANCE RADIO, LA WEBRADIO CINÉMA DE BNP PARIBAS

BNP Paribas a lancé en 2012 « Séance Radio », la webradio et l'application de tous les cinémas. « Séance Radio » propose aux fans de cinéma, 24h/24 et 7 jours sur 7, de revenir sur les richesses de l'univers cinématographique mondial, à travers diverses chroniques exclusivement dédiées au cinéma et un contenu musical composé de bandes originales de films : [@seanceradio](http://www.seanceradio.com).

ÉDUCATION & SOLIDARITÉ

Ces soutiens s'inscrivent dans le cadre de l'engagement de BNP Paribas en faveur de la promotion du cinéma et de la politique de mécénat du Groupe à travers ses initiatives en faveur de l'éducation et de la solidarité.

Le Groupe a récemment décidé de soutenir **l'École de la Cité**, Cinéma et Télévision, association créée par Luc Besson qui a pour objectif de former les professionnels du cinéma et de la télévision de demain.

BNP Paribas soutient aussi l'association **Les Toiles Enchantées**, présidée par Alain Chabat, qui a pour mission de favoriser l'accès à la culture et au divertissement et de permettre aux jeunes enfants hospitalisés de voir gratuitement les films récemment sortis en salles.

LA RESTAURATION DES FILMS ANCIENS

BNP Paribas a par ailleurs contribué à la restauration de plusieurs films anciens : 4 films de Charlie Chaplin : *Les Temps Modernes*, *Le Kid*, *La Ruée vers l'or* et *Le Cirque*, et en 2013 la restauration et la numérisation du film de Jacques Demy *Les Demoiselles de Rochefort*.

Contact presse :

Anne-Sophie Trémouille – +33 1 58 16 84 99 – anne-sophie.tremouille@bnpparibas.com

Pour en savoir plus : www.bnpparibas.com/cinema

LES FILMS DE MON ONCLE

SPECTA FILMS C.E.P.E.C

7 bis avenue de Saint-Mandé – 75012 PARIS

Philippe Gigot

Tél. : 01 43 45 89 06

philippe.gigot@tativille.com

www.tativille.com

DISTRIBUTION SALES

CARLOTTA FILMS

Programmation : Ines Delvaux

9 passage de la Boule Blanche – 75012 PARIS

Tél. : 01 42 24 11 77

Fax : 01 42 24 16 78

ines@carlottafilms.com

RELATIONS PRESSE

CARLOTTA FILMS

Mathilde Gibault

9 passage de la Boule Blanche – 75012 PARIS

Tél. : 01 42 24 87 89

Fax : 01 42 24 16 78

mathilde@carlottafilms.com

VENTES INTERNATIONALES

STUDIOCANAL

1 place du Spectacle – 92863 ISSY-LES-MOULINEAUX – CEDEX 9

Matthieu Gondinet

Tél. : 01 71 35 09 48

matthieu.gondinet@studiocanal.com

REMERCIEMENTS

Karl Haskel

Marie-France Siegler

Antoine Sire

© 1974 Specta Films C.E.P.E.C. – Les Films de Mon Oncle

Textes : Lucile Utgé-Royo et Philippe Gigot

Recherches et coordination éditoriale : Lucile Utgé-Royo

Source photos et illustrations : archives Les Films de Mon Oncle

Photos de tournage (pages 7, 13, 14, 16, 17, 24, 28) : Karl Haskel. Tous droits réservés.

DARK STAR