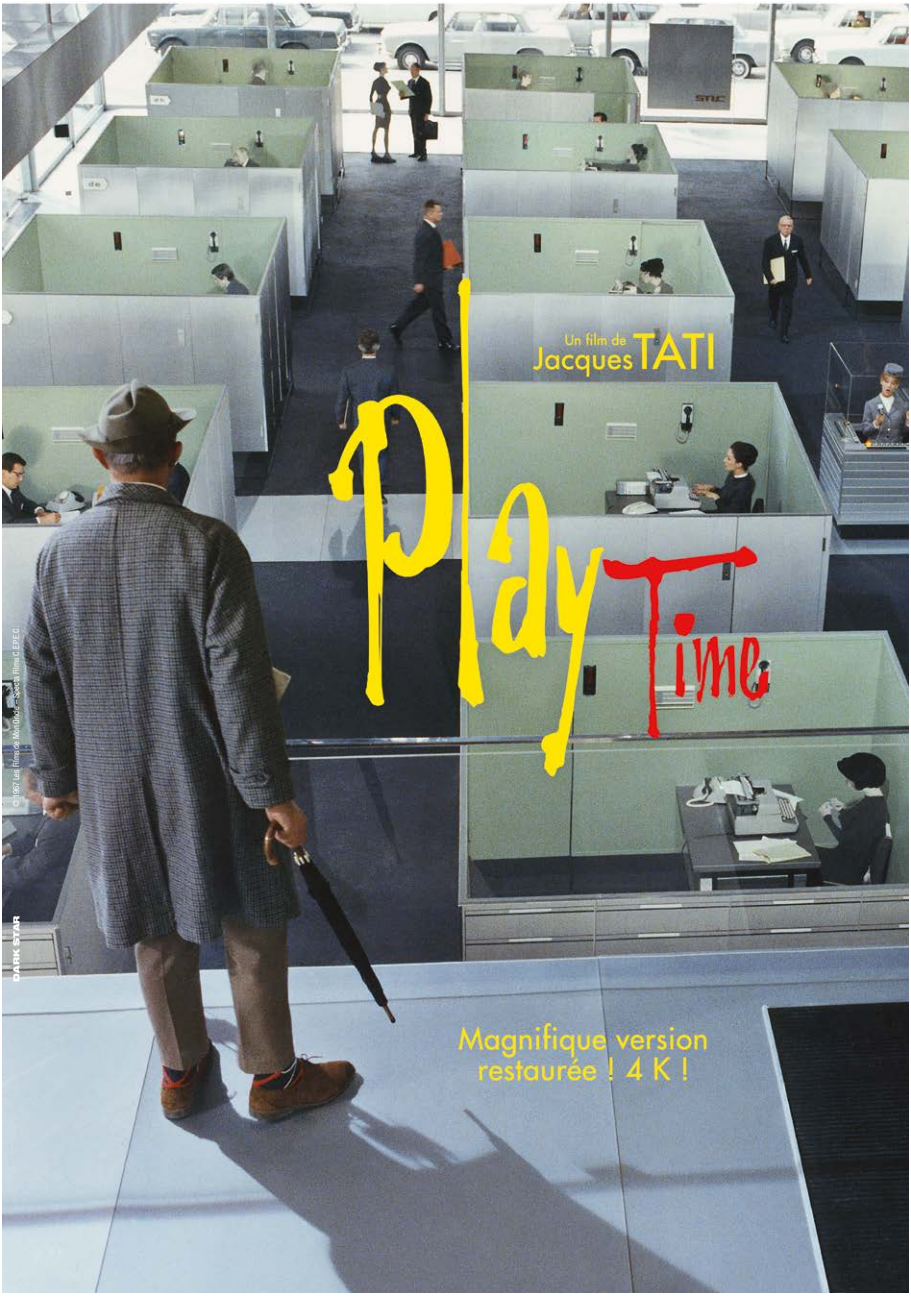


Les Films de Mon Oncle

CARLOTTA FILMS

CARLOTTA FILMS
POUR
LES FILMS DE MON ONCLE
PRÉSENTE

PlayTime

UN FILM DE JACQUES TATI

EN VERSION RESTAURÉE 4K
AU CINÉMA LE 16 JUILLET 2014
DCP NUMÉRIQUE

ET LA RÉTROSPECTIVE INTÉGRALE DES FILMS DE JACQUES TATI
AU CINÉMA LE 30 JUILLET 2014
DCP NUMÉRIQUES

www.carlottavod.com

« *PlayTime* ne ressemble à rien de ce qui existe déjà au cinéma. Aucun film n'est mixé ou cadré comme celui-là. C'est un film qui vient d'une autre planète, où l'on tourne les films différemment. »

François Truffaut

LE GRAND DÉSORIENTÉ

Il faut écouter *PlayTime*. C'est comme ça que Tati entendait la rumeur du monde.
Les voix et les grincements, les sons mécaniques, électriques, caoutchouteux, c'est là sa vraie sensualité. Quelle joie cette partition ! Avec quelle liberté artistique il fait entendre le réel.
C'est aussi l'inquiétude diffuse des lieux modernes.
Une fois initiés, on n'entend plus jamais pareil les bruits de la modernité, moteurs, haut-parleurs, frottements des matières plastiques, composites, plastac, plastoc, skaï, molesquine, lino, formica.
La partition sonore de *PlayTime* est savante, concertante. Elle nous engage.

Tati fait l'urbaniste, il joue des tours au réel. Sur le terrain vague de Gravelle, il construit tout, immeubles, restaurant, drugstore, aéroport, route, parking, supermarché, coule le bitume, dirige les travaux pour de vrai. Tativille !
Il jette les grandes verticales, en géomètre maniaque, invente des circulations, des balises, s'amuse avec les grues, les échafaudages ; il goûte au lyrisme du chantier, à la bataille qui s'y joue, en équipe. Le cinéaste en profite pour être l'architecte d'un prototype. Il inaugure un espace mental.
Pour raconter le rêve moderne, l'Internationale de la conformité, du normalisé, du standard, il a tout prémédité. Toutes les métropoles seraient identiques, droites, verticales et propres, pleines de signaux lumineux et sonores, rectilignes et fléchées, prévisibles. Cependant, dans ces grands décors, ces corridors et ces coursives, on perçoit si bien les gens, les personnages, les physionomies, les corps interchangeables ou singuliers, les incidents et les désordres. Tati épingle.
Dans cet ordre urbain sous vitrine, tout s'expose, l'intime et le présentable, panorama de la vie domestique et sociale, dans une implacable transparence, petit confort moderne avec poubelle à pédale gréco-romaine, lunettes rabattables, balai avec phares directionnels…
C'est encore l'aventure du *Tour operator* ! Sous les panneaux indicateurs, on contient les flux humains, par grappes, par types. On circule, équipé, badgé : des touristes américaines descendent l'escalator, un flot de Japonais sort de l'ascenseur. Transit, cars, avion, passerelle, escalator, parkings, tri, douane. Exit.
Jusqu'à ce que tout déraille au *Royal Garden*, le soir de l'inauguration, tout se déglingue dans le restaurant flambant neuf. Sur les décombres du plafond effondré, un troquet s'improvise. On y danse. Fin du rituel guindé. C'est la bamboula.
Un peu plus loin, derrière la vitre du drugstore, les naufragés de la nuit sont verts comme les néons de pharmacie.
Hulot le libertaire, l'excentrique, l'inadapté n'en finit pas de s'étonner ; il tangue. Les lignes de fuite de ce monde inoxydable l'embrouillent. Il est à contre-sens.
D'une mobilité réjouissante, il monte, descend, vire, se perd, revient sur ses pas, pivote… Citadin ahuri, il erre entre balistique et signalétique. Lui sait bien que la terre est ronde.

Tati est un lyrique. Il nous perd dans les reflets, les trompe-l'œil, choisit l'insaisissable, lumière, néons, halos, éclairs des portes qu'on ouvre… Dans cet univers incertain, la tour Eiffel, le Sacré-Cœur ne sont que les reflets sur une porte vitrée d'un illusoire voyage.
« Gris, fer, mat », annonçait-il. Beauté des gris et de leurs nuances d'acier, linoléum et aluminium, jusqu'à la couleur foraine qui goutte peu à peu.

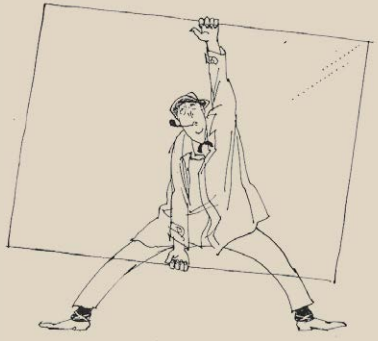
Honneur est fait aux seconds rôles, les vrais héros : touriste hagard, plombier, fleuriste, gardien, dame du vestiaire du *Royal Garden*, caissière du *super-market*, le chef de rang…
Dans un film retrouvé, j'ai vu Tati diriger ses acteurs, avec une précision féline, une exigence souriante, et avec quelle grâce, conduire la démarche de Monsieur Piccoli père, en vieux président de multinationale traversant l'aéroport, genoux fléchis, l'étiquette de son cartable tournant comme un turbot.

Tati n'a rien d'innocent puisqu'il invente tout, le moderne et l'usé, l'ordre et la pagaille, organise le spectaculaire contre l'ennui. On a dit *PlayTime* prémonitoire ; c'est bien dans un total imaginaire que circule Tati. Une pure invention. Le merveilleux comme parade à l'uniformité, au standard, au prétentieux.
Tout s'invente toujours dans le manège des choses simples. Ronde du Grand Étourdi. Un disque qui ne s'arrête pas de tourner sur le pick up.

Tati choisit l'humain, bancal et réjouissant. Il sait l'éloquence de l'humour. Il a connu longtemps la scène du music-hall et le ravissement du public.
Attention, *PlayTime* a les vertus et les dangers d'un cinéma fantastique. À le revoir, on devient maniaque, *addict* parfois, compulsif au moins, fétichiste. Quand la salle se rallume, Tati a fait de nous les adeptes des délires de l'ordinaire.

Macha Makeïeff

Extraits de la préface de l'ouvrage *PlayTime* de François Ede et Stéphane Goudet
éditions Cahiers du Cinéma, 2002



ENTRETIEN
AVEC JACQUES TATI

Jacques Tati, pourquoi ce long intervalle entre *Mon Oncle* et *PlayTime* ?

Quand on est l'auteur d'un film, quand on l'écrit et qu'on le réalise, il faut l'aimer beaucoup. Or, je ne pense pas qu'on puisse trouver tous les six mois ou tous les ans un sujet d'une richesse telle qu'il vous permette de vous exprimer vraiment.

Pourquoi ce titre « PlayTime » ?

J'ai choisi ce titre à dessein comme une charge. Les mots anglais ont envahi le vocabulaire. Les gens habitent dans des « buildings », ils mettent leur voiture au « parking », ils mangent au « snack » ou au « self », font leus achats dans des « drugstores » ou des « supermarkets ». Alors, PLAY – jeu, TIME – temps… J'espère que « PlayTime » appartiendra un jour au vocabulaire français.

Pourquoi avez-vous utilisé le format 70 mm ?

Parce que ce format correspond aux dimensions du monde contemporain. On ne construit plus de petites routes, mais des autostrades, plus de petites maisons, mais des buildings.
Les gens croient que le 70 mm, ça sert uniquement à filmer des superproductions avec charges de cavalerie ou stars déshabillées. Or il s'agit d'un format aussi étonnant pour filmer un fonctionnaire qui dort à son bureau ou confectionne une cocotte en papier. L'effet comique tient à un changement de dimension. Le comique d'observation prend ainsi sa véritable valeur, souligné par l'utilisation de la stéréophonie qui ajoute au gag visuel le gag sonore.

Comment choisissez-vous vos interprètes ?

J'ai à chaque fois un grand travail de préparation. Je circule beaucoup. J'essaie de trouver des personnes dont le comportement et le caractère s'apparentent à ceux des personnages décrits dans le scénario. Je les choisis non pour leurs qualités de comédiens mais pour leur nature. J'entends faire des vedettes avec mes personnages, non avec ceux qui les interprètent.

Vous semblez porter une affection particulière aux petits personnages, aux seconds rôles ?

Oui, ce sont ceux que je préfère. Je les ai cherchés un peu partout, ces petits personnages ; ils respirent la vérité. Je pense que je suis parvenu à en extraire quelques effets comiques encore plus authentiques qu'eux-mêmes. Il importe aujourd'hui de donner une grande force de vérité au comique.

Est-ce une satire de l'architecture moderne ?

Pas du tout. Je ne m'estime pas le droit de critiquer l'architecture d'aujourd'hui. Je me contente de faire un film sur notre époque. On construit de nos jours d'énormes bâtiments. Du verre, rien que du verre : nous appartenons à une civilisation qui éprouve le besoin de se mettre en vitrine ! Mais je ne vais pas m'insurger par exemple contre la création pour les enfants d'écoles ensoleillées.
Notre univers devient chaque jour plus anonyme et plus uniforme. Autrefois, le charcutier était un monsieur avec une chemise de couleur et portant un beau tablier. Aujourd'hui, il met une veste blanche comme les dentistes ou les chirurgiens. Le monde est en train de devenir une énorme clinique.
Mais si, au début, les habitants se sentent perdus, ils s'habituent peu à peu à vivre dans leur nouvelle ville, puis ils arrivent à l'humaniser en effaçant petit à petit le décor ultra-moderne.

Quel message se cache derrière les images de *PlayTime* ?

Il n'y a pas de message. Mon film sera un peu la défense de l'individu car, dans cette organisation super-automatique, il faudra toujours un gars qui, muni d'un minuscule tournevis, viendra dépanner l'ascenseur.

Extraits d'un entretien réalisé pour la sortie de *PlayTime* en 1967

Un groupe de touristes américaines débarque à Paris pour visiter la capitale. Pendant ce temps, M. Hulot se rend dans les bureaux d'une grande entreprise pour y passer un entretien, mais finit par se perdre dans l'immensité du bâtiment. Au gré de ses déambulations et de ses rencontres, M. Hulot va se trouver embarqué dans ce Paris ultramoderne où sa route croisera immanquablement celle des Américaines…

Avec ce quatrième long-métrage sorti sur les écrans en 1967, Jacques Tati signe son œuvre la plus ambitieuse. C'est lors de la tournée de son précédent film, *Mon Oncle*, que le cinéaste a l'idée de réaliser cette satire joyeuse et incisive dépeignant une société globalisée et superficielle où particularismes culturels et rapports humains se font de plus en plus rares. Pour mener à bien ce projet hors normes, le réalisateur choisit de tourner en 70 mm dans un studio qu'il fait spécialement construire pour ce film, le célèbre « Tativille », reproduisant à merveille l'architecture ultramoderne de la capitale. Mais la réalisation du projet *PlayTime* s'avère extrêmement longue – sept années de production en tout – et beaucoup plus coûteuse que prévu, contraignant Tati à hypothéquer sa maison et les droits de l'ensemble de ses œuvres. Malgré l'échec commercial et critique que le film subit à sa sortie, *PlayTime* est aujourd'hui considéré comme le grand chef-d'œuvre d'avant-garde du maître du burlesque français, loué tant par l'Américain David Lynch que par le Finlandais Aki Kaurismäki. À redécouvrir sur grand écran dans une magnifique version restaurée 4K !

FICHE ARTISTIQUE

Avec Jacques Tati – Barbara Dennek – Jacqueline Lecomte – Valérie Camille – France Rumilly – France Delahalle – Laure Paillette – Colette Proust – Erika Dentzler – Yvette Ducreux – Rita Maiden – Nicole Ray – Luce Bonifassy – Evy Cavallaro – Alice Field – Éliane Firmin – Didot Ketty – France Nathalie – Jam Olivia Poli – Sophie Wenneck et le groupes des touristes américaines – Jacques Gauthier – Henri Piccoli – Léon Doyen – Georges Montant – John Abbey – Reinhart Kolldehoff – Grégoire Katz – Marc Monjou – Yves Barsacq – Tony Andal – André Fouché – Georges Faye – Michel Francini – Billy Kearns – Bob Harley – Jacques Chauveau – Douglas Read – Francis Viaur – Gilbert Reeb – Billy Bourbon

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Jacques Tati
Scénario	Jacques Tati
Avec la collaboration artistique de	Jacques Lagrange
Dialogues anglais	Art Buchwald
Directeurs de la photographie	Jean Badal • Andréas Winding
Images	Paul Rodier assisté de Marcel Franchi
Assistants réalisateurs	Henri Marquet • Jean Lefebvre
	Nicolas Ribowski
Décors	Eugène Roman
Son	Jacques Maumont
Musique	Francis Lemarque
Costumes	Jacques Cottin
Maquillage	Serge Groffe
Coiffure	Janou Pottier
Montage	Gérard Pollicand
Assistants monteur	Denise Giton • Sophie Tatischeff
	Jean-François Galland
Directeur de production	Bernard Maurice
Producteur associé	René Silvera

Une production SPECTA FILMS

RESTAURATION EN 2013
Restauration image : Arane-Gulliver & L'Immagine Ritrovata
Restauration son : L.E. Diapason
Avec le soutien du CNC

Grand Prix de l'académie du cinéma, Paris, 1968
Médaille d'argent, Festival de Moscou, 1969
Prix du festival du Film de Vienne, 1969
Oscar du cinéma suédois, Stockholm, 1969
Kunniarkirja Award, Finlande, 1969

1967 – France – Couleurs
124 minutes – Format 70 mm – 2.21:1
Son 70 mm 6 pistes multicanal original
Visa : 24 991

UN TOURNAGE
GIGANTESQUE ET CHAOTIQUE

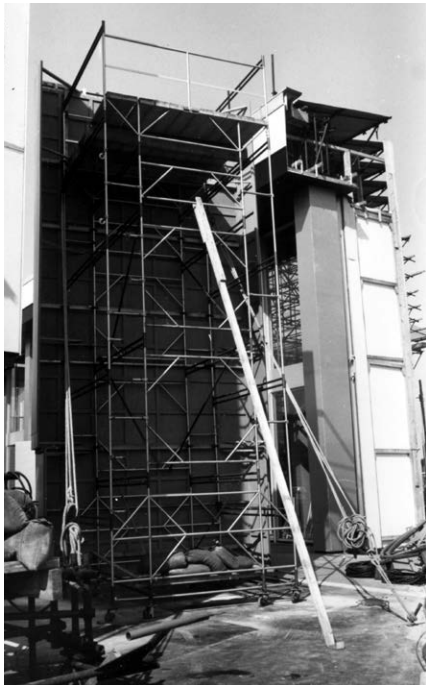
Jacques Tati et son plus fidèle collaborateur artistique, le peintre Jacques Lagrange, travaillent à l'écriture de *PlayTime* dès le début des années 1960. En plus de découper et de collectionner soigneusement des articles de magazines, tout en compilant notes et observations personnelles, Tati se fait envoyer des cartes postales et des photographies en provenance du monde entier des lieux qui représentent, dans l'imaginaire collectif, l'urbanisme moderne. Nul doute que son voyage à New York pour la promotion de *My Uncle*, en course pour les Oscars®, le marque durablement et constitue une source d'inspiration pour *PlayTime*. Dès le début de son projet, Tati souhaite tourner en 70 mm, un format d'une richesse exceptionnelle en termes de précision dans l'image mais coûteux et très rare en France. Très emballé par le procédé de rotoscopie qui a permis la colorisation de certains éléments de la version 1964 de *Jour de fête*, il envisage d'abord de tourner *PlayTime* en noir et blanc et de reprendre cette technique pour jouer avec les couleurs. « Ce qui est coloré, dans mon film, c'est ce qui est certain… Ainsi, on suit plus facilement l'action, et la couleur ne gêne plus, elle est au contraire un apport extraordinaire, sur lequel on peut compter. » Enthousiaste, il achète même un stock de pellicule 70 mm noir et blanc puis abandonne cette idée, sans doute à cause des coûts colossaux impliqués. Le rapport à la couleur reste spécifique puisque Tati utilise essentiellement du gris, du vert et du bleu, et du rouge uniquement en petites touches étudiées. La scène finale du rond-point marque une apothéose sous forme d'explosion de couleurs. *PlayTime* est le troisième film français tourné en format 70 mm après *La Nuit des adieux* (Jean Dréville, 1965) et *La Tulipe noire* (Christian-Jaque, 1964). Deux caméras 70 mm sont exploitées sur le tournage, une Mitchell et une MCS (Modern Cinema System, fabriquée en seulement six exemplaires dans le monde entier). Ces modèles présentent deux contraintes, leurs encombrements et le bruit lié à leur fonctionnement. La bande son étant entièrement post-synchronisée, comme dans tous les films de Tati, le bruit occasionné par les caméras n'affecte pas le tournage.

Tati souhaite initialement tourner dans de gigantesques décors réels. Le travail de préparation est colossal et préfigure l'ambition du tournage qui en découlera. Tati envoie ses assistants à la recherche d'accessoires, matériaux et figurants. Son assistante-costumière part en repérage aux États-Unis pour collecter et filmer les gadgets dernier cri et vêtements en vogue qui inspirent les tenues des touristes américaines de *PlayTime*. Pour interpréter celles-ci, Tati sollicite des femmes d'officiers militaires affectés à l'OTAN à Paris qui se prêtent volontiers au jeu. Parmi les nombreux personnages essaimés dans les plans larges de *PlayTime*, Tati glisse également des dizaines de silhouettes en carton grandeur nature, en fait des agrandissements de figurants photographiés. L'illusion n'est volontairement pas parfaite et reste une des trouvailles visuelles très fortes de *PlayTime*, ajoutant la confusion recherchée par Tati dans la multitude de détails dans le décor.

Beaucoup de lieux sont visités pendant la longue période de repérage, notamment l'aéroport Arlanda de Stockholm, les usines allemandes Siemens et AFG et certains lieux considérés comme futuristes à Berlin, Bruxelles, Cologne, Genève, etc. S'ils viennent nourrir sa réflexion, Tati jette son dévolu sur l'aéroport d'Orly, dont la construction et l'inauguration par Charles de Gaulle le 24 février 1961 ont marqué les esprits. « Nous nous sommes rendu compte, en demandant les autorisations de tournage, qu'on pouvait bien aller à Orly pour tourner quelques plans, mais qu'il n'était nullement question d'y tourner toute une séquence, car on ne peut pas arrêter le trafic aérien pendant des semaines sous prétexte que Tati a décidé de faire un film. » Après avoir refusé plusieurs propositions, comme celle de tirer parti de la construction du futur quartier de la Défense, aux portes de Paris, Tati se résout à créer ses propres studios, d'une ampleur encore jamais vue, rapidement baptisés « Tativille » par les journalistes.

Pensée par Tati et dessinée par l'architecte Eugène Roman, « Tativille » jaillit d'un terrain vague de quelque 15 000 m^2 situé à Joinville-le-Pont, dans les bois de Vincennes, à l'extrémité est du plateau de Gravelle, entre septembre 1964 et janvier 1965. Cette ville-studio est aussi bien équipée que certaines villes nouvelles avec ses 50 000 m^3 de béton, ses 4 000 m^2 de plastique, ses 12 000 m^2 de glace, ses rues bitumées, ses escaliers roulants, son drugstore et ses deux centrales électriques, dont la puissance énergétique cumulée pourrait alimenter une communauté urbaine de quinze mille habitants. Les bureaux de production du film et un studio de développement photochimique s'installent en périphérie de ce grand terrain de jeu bardé de rails et de façades d'immeubles montées sur roulettes. Un parc automobile de cinq cents places et une aérogare complètent la ville-studio qui accueille une centaine d'ouvriers pendant les cinq mois intenses de construction, période pendant laquelle Tati poursuit en parallèle ses essais de mise en scène. Des délégations venues du monde entier se déplacent pour visiter ce studio modèle, et le couturier Jacques Esterel y présente sa collection de printemps en 1966.

Les décors de « Tativille » s'avèrent extrêmement difficiles à manœuvrer et la manipulation des lourds et fragiles panneaux en verre reste problématique tout au long du tournage. Comme les murs métalliques du décor risquent de renvoyer la lumière des projecteurs, Tati utilise des agrandissements de ces mêmes murs photographiés. Après plusieurs mois de retard, le tournage



commence le 12 octobre 1964 dans le Orly tout juste reconstitué de Tati et s'interrompt presque immédiatement à cause d'une violente tempête qui endommage de nombreux éléments. Le tournage reprend en mars 1965 et se prolonge de façon sporadique, interrompu pendant l'été 1965 par de sévères perturbations météorologiques, puis par des soucis budgétaires récurrents, à quoi s'ajoutent répétitions sans fin et *retakes* qui valent à Jacques Tati le surnom de « tatillon ». Chaque soir, il visionne les rushes de la journée et annonce le lendemain les prises à refaire. D'une exigence extrême, il fait parfois répéter les acteurs trois ou quatre jours d'affilée sans rien filmer et tourne au rythme incroyablement lent de 30 secondes utiles par jour. En plus de 365 jours de tournage s'ajoute une année de postproduction. Les chefs-opérateurs Jean Bourgouin, Jean Badal et Andreas Winding se succèdent sur ce tournage de trois ans. Eugène Roman dira : « Pour ce film, il y a eu 1 000 personnes ! Il y a des gens qui sont morts, certains se sont mariés, d'autres ont divorcé. C'était un tournage unique. »

La production s'essouffle, menacée par les saisies ; elle est même parfois dans l'impossibilité de verser les salaires. Tati puise dans les économies maternelles, hypothèque sa propre maison de Saint-Germain-en-Laye et cède les droits de ses films *Les Vacances de Monsieur Hulot* et *Mon Oncle*. Son ami Jean-Baptiste Doumeng, connu sous le surnom de « milliardaire rouge », lui apporte un soutien financier inattendu. Georges Pompidou, alors Premier ministre, intervient également pour permettre un prêt exceptionnel du Crédit Lyonnais au cinéaste surendetté. Tati a pourtant anticipé une pratique qui se généralise ensuite en France à l'instar des États-Unis : le placement de produits. Il s'assure de l'apport en nature de grandes marques et reçoit pour son tournage des dizaines de voitures Simca 1500 du même gris, des centaines de paires de bas Vitos, des comptoirs de supermarchés Prisunic, des charriots métalliques Inno, des bouteilles de champagne Moët et Chandon en plus de constructions de stations-service et autres stands d'exposition. Ces parrainages commerciaux, non négligeables, ne couvrent pourtant pas plus de 10 % du coût de tournage ! Prévu à 2,5 millions de francs, le budget de *PlayTime* passe de 6 millions en 1964 à plus de 15 millions en 1967.

Pour trouver de nouveaux investisseurs, Tati se voit obligé de donner la priorité au montage d'une partie de son film avant la fin du tournage, afin d'obtenir les avances de distributeurs étrangers. C'est également à cette période qu'est réalisé *Cours du soir*, court-métrage récréatif tourné dans les décors de *PlayTime*. Le tournage s'achève en septembre 1967, date à laquelle le décor est détruit malgré les demandes renouvelées de Tati auprès d'André Malraux, ministre de la Culture, pour en faire un studio de travail pour d'autres réalisateurs et étudiants en cinéma.

La distribution de *PlayTime* est d'abord desservie par le magnifique mais très spécifique format 70 mm ; ce dernier nécessitant un équipement que peu de salles offrent. Alors qu'il pourrait élargir le public à la sortie du film, Tati refuse de sacrifier les qualités d'images et de son du 70 mm avec sa bande son sur six pistes pour des copies 35 mm, qui n'offrent que deux pistes stéréo. La ressortie de *PlayTime* en 1979 bénéficie toutefois d'une exploitation en 70 mm et en 35 mm. La première du film a lieu le 16 décembre 1967 à l'Empire-Cinérama, avenue de Wagram, à Paris. Elle est précédée de nombreuses rumeurs sur le tournage tumultueux du film. L'accueil tiède du public et d'une partie de la presse n'empêche pas le dépôt de bilan de la société de production Specta Films ainsi que la vente des droits de toutes les œuvres de Tati. Pire, il contraint Tati à se conformer aux exigences des distributeurs. Si le film dure plus de 2h30 lors de sa première projection (hors entracte), il subit de multiples coupes, souvent à même les copies d'exploitation. Entre janvier et février 1968, le film est amputé de 15 minutes. Quand *PlayTime* ressort en 1979, les distributeurs obligent de nouveau Tati à supprimer 10 minutes supplémentaires. Lui, de son côté, procède à des remontages sauvages directement sur les copies, comme à son habitude.

Une quatrième version, à laquelle ont été rajoutés les plans que Tati ne voulait pas voir disparaître, est aujourd'hui restaurée (2h06).

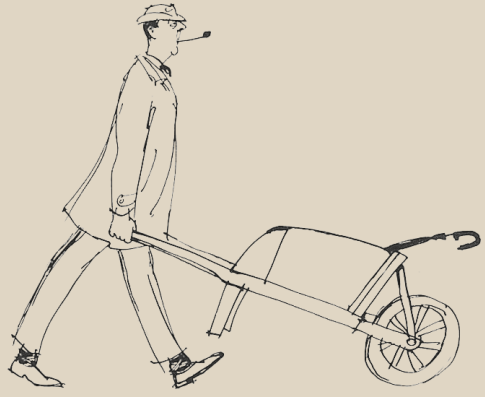
L'été 1968, lors de la sortie du film en Angleterre, Tati découvre que la copie exploitée Outre-Manche a cette fois été amputée d'une douzaine de minutes. Il écrit à un fan, non sans humour : « Le négatif de *PlayTime* restant en ma possession, je garde toujours la possibilité de rallonger les copies de deux minutes par an, ce qui ne sera absolument pas détectable et vous donnera la possibilité de voir le film tel que je l'ai imaginé d'ici cinq ou six ans. »

PLAYTIME
LE FILM-MONDE DE JACQUES TATI

Quatrième long-métrage de Jacques Tati, auréolé de l'Oscar® du Meilleur film étranger pour *Mon Oncle* en 1959, *PlayTime* (1967) est resté dans l'histoire du cinéma pour son tournage épique, qui dépassa les 365 jours, répartis entre octobre 1964 et septembre 1967, et pour son décor urbain visionnaire construit sur un terrain vague de Joinville-le-Pont, alors que le quartier de la Défense était en cours de construction. Ce décor de cinéma baptisé « Tativille » est lui aussi fameux, responsable de la multiplication par six du budget initial du film, donc à l'origine indirecte de la faillite de Jacques Tati, qui perdit bientôt sa maison familiale et les droits sur ses propres films malgré les 1,2 millions de spectateurs. Mais admiré par Martin Scorsese et David Lynch, par Marguerite Duras et Wes Anderson, *PlayTime* (qui réalisa, fait exceptionnel, plus de 196 000 entrées lors de sa ressortie en salles en 2002) est aujourd'hui surtout un film hors du commun qui symbolise l'exigence, l'ambition, l'audace et la créativité d'un des plus grands cinéastes français. En choisissant le 70 mm, seul format capable, selon lui, de filmer un building en entier, en systématisant l'usage du plan d'ensemble ou de demi-ensemble au détriment du gros plan, une nouvelle fois banni, et en adoptant six pistes son, Jacques Tati expérimente un nouveau rapport du corps à l'espace, et de l'image au son. Le corps du spectateur semble alors écrasé par une image dont la composition, volontiers centrifuge, fait sciemment cohabiter plusieurs gags simultanés, nous contraignant à choisir arbitrairement l'espace que nous voulons regarder ou à montrer à nos voisins – commentaires à l'appui – ce qu'il ne fallait pas manquer. Peu importe : « *Playtime* est un film fait pour qu'on parle dessus », explique Tati. Et pour être vu… et revu. Car mille détails s'y cachent que seule la vision multiple permet de révéler. D'ailleurs, le corps du personnage est lui aussi perdu. S'il revalorise la profondeur et réintroduit le lointain, ce champ large et profond adopté par Tati signe l'arrêt de mort du héros burlesque traditionnel, du « personnage de premier plan », qui se retrouve ici tour à tour égaré dans l'espace déserté, pris en otage par un décor plus qu'imposant ou noyé dans la foule. Le héros, Monsieur Hulot, perd sa place centrale, le gag se « démocratise », le comique se partage. Le mime génial de *Jour de fête* laisse la place à un démiurge brueghelien.

C'est alors que se déploie ce qu'il faut bien nommer la vision du monde de Jacques Tati, perceptible dans ces immeubles sériels qui peuplent les arrières-plans des extérieurs du film, et trouvent leur correspondance dans ces fauteuils noirs, uniformisés eux aussi, qui reprennent invariablement leur forme, comme pour nier symboliquement toute présence ou trace de l'homme. Dans la lignée de *Mon Oncle*, Tati semble a priori s'en prendre à une certaine tendance de l'architecture moderne, dans laquelle dominent le verre et l'acier. Le « style international » qui semble alors contaminer toutes les grandes capitales du globe l'inquiète, en ce qu'il lui semble menacer la singularité des espaces et des hommes, et promouvoir la transparence absolue, sans plus d'égard pour la frontière nécessaire entre espaces privés et publics, comme dans la scène dite des appartements-vitrines. *PlayTime* visera donc à nous alerter, par le rire, sur les dangers de cette standardisation qui tend à indifférencier les paysages et les modes de vie, à dissoudre les identités individuelles et nationales, et à métamorphoser les citoyens en automates ou en exhibitionnistes. D'ailleurs, « à quoi bon faire le tour du monde pour voir ce qu'on aurait pu découvrir à l'identique en bas de chez soi ? », s'interroge la séquence de l'agence de voyages, où pays et capitales sont illustrés par un seul et même building agrémenté d'un ou deux détails pittoresques. Tout le film devient dès lors le récit d'une nouvelle prise de pouvoir sur cet environnement qui semblait échapper à l'homme et qui lui imposait (à coups d'angles droits) son parcours et sa conduite. Comment rendre de nouveau l'espace habitable et même accueillant ? En redécouvrant notamment les vertus festives et fédératrices du cercle et de la ligne courbe. Tati, promu « nouveau architecte » par un Américain fortuné, redécoupera involontairement l'espace et transformera le restaurant-dancing (le mal nommé Royal Garden), ce lieu de ségrégation économique et sociale à peine achevé, en espace enfin partagé avec, en son centre, les artistes, les ivrognes et « les populaires », comme disait Tati. Mais nul soupçon ici du moindre caractère réactionnaire : le film n'a de cesse de montrer comment la modernité peut être réinvestie elle aussi, et peut devenir pour chacun une source de plaisir esthétique et comique. *PlayTime* est bel et bien cette « école du regard » revendiquée par Jacques Tati, qui nous apprend à voir dans une salle d'attente un aquarium, dans un embouteillage la résurgence d'un manège d'enfant et dans de nouveaux lampadaires urbains un bouquet de fleurs de bitume.

Stéphane Goudet
Maître de conférences en histoire et esthétique du cinéma,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

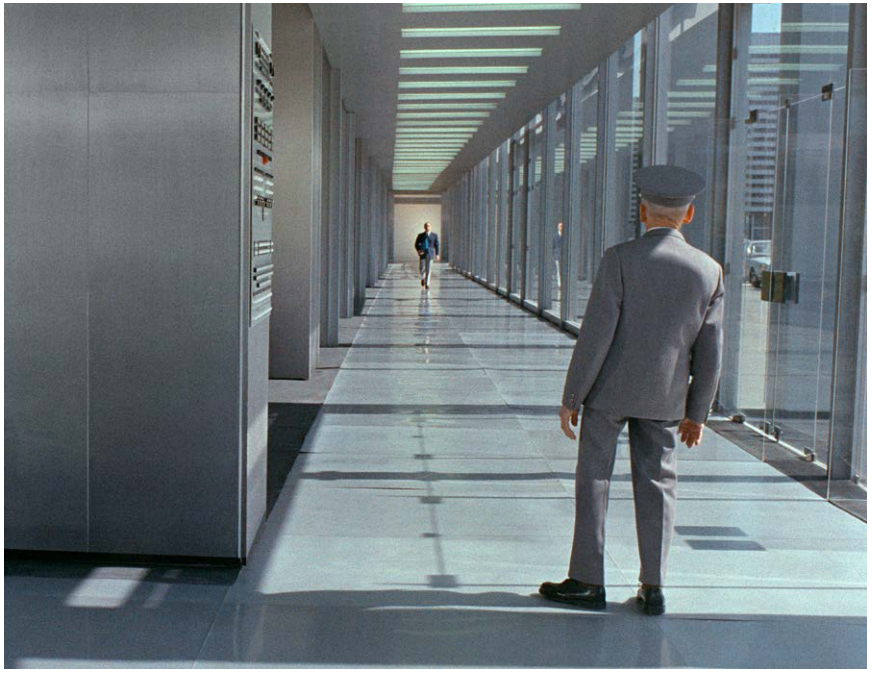


« Avec *PlayTime*, nous sommes partis de l'idée que certaines évolutions n'en étaient qu'à leurs débuts et allaient créer des situations que nous avons anticipées en les poussant jusqu'à l'absurde. Il est exact que ce film fut réellement prémonitoire. »

Jacques Lagrange, collaborateur artistique de Tati

579
SNC
SNC

Marlboro



LA RESTAURATION DE *PLAYTIME*

LA RESTAURATION DE L'IMAGE

La restauration de l'image a reposé sur la collaboration de deux laboratoires aux compétences complémentaires : Arane-Gulliver (France) et L'Immagine Ritrovata (Italie) à partir d'un interpositif 65 mm, lui-même issu de la restauration photochimique du négatif original 65 mm en 2002. Ainsi Arane-Gulliver, spécialiste des grands formats et plus particulièrement du 70 mm, a scanné et comparé les éléments originaux en 6,5K – négatif et internégatif de 1967, et interpositif de 2002 – pour retenir le meilleur élément puis a supervisé l'ensemble de l'étalonnage. L'Immagine Ritrovata a assuré toutes les étapes de restauration numérique et de stabilisation, puis les fabrications de master HD et copies numériques.

L'excellent travail de restauration photochimique déjà accompli en 2002 a permis de partir d'un élément de très grande qualité et ainsi d'optimiser le travail de restauration numérique des défauts propres au négatif original : rayures, déchirures, poussières, éclats... Les dix années qui séparent la restauration photochimique en 2002 de la restauration numérique en 2013 ont vu se concrétiser les progrès fulgurants des différents outils technologiques utilisés aujourd'hui en laboratoire. Alors que seules quelques minutes du film avaient pu être traitées numériquement en 2002, les moyens technologiques actuels ont autorisé un travail numérique sur l'intégralité du film. De même les logiciels d'étalonnage numérique permettent aujourd'hui de retrouver la colorimétrie d'origine, la texture et l'acuité du détail si particulières de la pellicule 70 mm, que peu de salles dans le monde peuvent encore projeter. Ainsi la présente restauration a permis d'accomplir tout le travail de restauration inenvisageable en 2002. Les effets spéciaux ont par exemple permis d'éliminer de nombreux poils caméra.

La stabilisation numérique de l'image a pu être effectuée sans avoir à zoomer dans l'image et rogner le format de projection original 70 mm : 2.21:21 (48,6 x 22 mm). L'étalonnage a pu révéler toutes les nuances subtiles de gris des décors. Les copies numériques – DCP 4K – et les masters HD respectent donc l'intégrité de l'œuvre de Tati tout en éliminant les défauts gênant le confort de lecture. Ces nouveaux supports de diffusion permettent enfin de retrouver les qualités incomparables de couleurs, de densité et de précision du 70 mm.

LA RESTAURATION DU SON

PlayTime a la particularité d'avoir été produit en 70 mm. Au-delà de la qualité exceptionnelle de l'image spécifique à ce format, le 70 mm permet de disposer de 6 pistes : 5 avants alimentant 5 haut-parleurs placés derrière l'écran (gauche, centre-gauche, centre, centre-droite et droite) et un canal dit d'ambiance qui alimentait de manière monophonique un réseau d'enceintes réparties sur les murs latéraux et arrière de la salle. C'est ainsi le premier et l'unique film de Jacques Tati mixé en multicanal. Dans *PlayTime* et comme cela était souvent le cas dans les productions en 70 mm, le canal d'ambiance n'a pas été utilisé. C'est donc sur 5 canaux que se

DÉFAUTS DE DÉCHIRURES

Avant restauration

Après restauration

DÉFAUTS DE COLORIMÉTRIE

Avant restauration

Après restauration

déploie le mixage de *PlayTime*, avec une précision et un souci du détail qui en fait un des joyaux sonores de la filmographie de Tati. Le mixage foisonne de sons purement Tatiesques, montés à l'image près, mixés selon une logique propre, loin des règles habituelles du son au cinéma. Les dialogues, rarement au centre de l'attention, s'enchevêtrent et se superposent.

Autant que les décors, le son des voitures, des néons, les ambiances construisent la ville, dans et hors du champ, sans soucis de réalisme, créant un univers unique. On notera également la présence fréquente de gags purement sonores, pouvant s'étendre sur plusieurs minutes, qui démontre clairement la très grande importance accordée au son, dès l'écriture du scénario. La version utilisée pour cette restauration est celle de 1978, la dernière supervisée par Jacques Tati. Certains courts passages sont issus de la version de 1968 afin de se conformer à certains choix de restauration de l'image, la version de 1978 ayant été amputée de quelques plans sous la pression des distributeurs. Les formats de diffusion comprenant 5 canaux avant sont devenus assez rares voire exotiques. Les 5 canaux originaux ont donc été mixés sur 3 voies afin d'être diffusables sur les systèmes 5.1 modernes standard. Toutefois, la restauration a préservé le format originel et une diffusion dans une salle équipée du dispositif sonore pour la projection en 70 mm reste à l'ordre du jour avec la fabrication de copies numériques (DCP) spécifiques.

Philippe Gigot et Lucile Utgé-Royo

« Dans *PlayTime*, il n'y a pas un son qui ne soit entièrement recrée. Fidèle au principe de la post-synchronisation, Tati enregistre, pendant des nuits entières, des milliers de bruits de voitures, de portes, de pas. Mais au mixage, l'utilisation de la stéréo et d'une bande six pistes compliquent singulièrement le travail. Du fait de la complexité de la technique qu'il a lui-même choisie, il se voit dépossédé d'une étape qu'il affectionne : il n'a plus accès aux touches des pupitres. L'ingénieur du son Jacques Maumont a été deux fois le collaborateur de Jean-Luc Godard, et sera bientôt celui de Robert Bresson. Il se rappelle les montagnes de bandes magnétiques réunies à l'issue des prises de vue : "Nous avons passé un an à faire du son, dit-il. C'est très exceptionnel et c'est même un peu fou. Au montage, le nombre des personnages dans chaque plan ouvrait une multitude d'enchaînements possibles. On aurait pu y passer une vie entière." »

Extrait de *Tati* de Marc Dondey
1989, Coll. Ramsay Cinéma, Éd. Ramsay

FILMOGRAPHIE DE JACQUES TATI

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

LES FILMS DE MON ONCLE

Les Films de Mon Oncle est 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 est 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 du double 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 l'année des 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* en décembre.

En février 2014 sort le coffret DVD et Blu-ray de l'intégrale des films restaurés édité par Studiocanal. Pour la première fois, toutes les œuvres de Tati sont réunies, avec de nombreux bonus. La maquette de la Villa Arpel est la pièce maîtresse du Pavillon français de la Biennale de Venise. Neuf photographies issues des négatifs originaux sont éditées par YellowKorner.

www.tativille.com

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 SALLES
CARLOTTA FILMS
Programmation : Sophie Clément
9 passage de la Boule Blanche – 75012 PARIS
Tél. : 01 42 24 11 44
Fax : 01 42 24 16 78
sophie@carlottafilms.com

RELATIONS PRESSE
Étienne Lerbret
36 rue de Ponthieu – 75008 PARIS
Tél. : 01 53 75 17 07
etiennelerbret@orange.fr

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

Dessins de Cabu, extraits du dossier de presse original

© 1967 Specta Films C.E.P.E.C. – Les Films de Mon Oncle
Textes : Philippe Gigot et Lucile Utgé-Royo
Source photos et illustrations : archives Les Films de Mon Oncle

SDI
Syndicat des
Distributeurs
Indépendants

Avec la participation du
CNC

L'adrc

RATP