

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las revoluciones sonoras de Jacques Tati

Autor/es:
Dondey, Marc

Citar como:
Dondey, M. (1992). Las revoluciones sonoras de Jacques Tati. Nosferatu.
Revista de cine. (10):66-71.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40834>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



JACQUES TATI

Las revoluciones sonoras de Jacques Tati

Marc Dondey

Cada enamorado del cine de Tati posee su caja de tesoros personales, su colección de recuerdos privados, donde desordenadamente se encuentran la pipa del Sr. Hulot, los refunfuños de François, el cartero, la puerta chirriante del restaurant del Hotel de la Playa y quizá también, si queda sitio, los reflejos grandiosos de las fachadas de los inmuebles de **Playtime**. Las imágenes y los sonidos se reparten esta colaboración íntima. ¿Se desea separarlos y hablar del sonido en las películas de Tati? Es preciso reconocer -es un axio-

ma- que esta cuestión plantea al mismo tiempo la referente a la identidad de su cine en su totalidad. No sólo a causa de la legendaria sofisticación de las bandas de sonido del cineasta, sino porque el cine de Tati forma un todo orgánico, un universo o, si se prefiere, un idioma provisto de su propio vocabulario y de su propia sintaxis, completamente autónomos. Aislar en este universo el sonido -o el arte del movimiento, las tomas de vistas, la dirección de actores, la utilización del color- conduce necesariamente a interrogarse sobre los principios que lo fundamen-

tan. Y a ahondar en el misterio de una obra radicalmente original, concebida por un inventor absoluto. Una obra que no había nada que la presagiara y que nadie ha sabido proseguir, nacida y vuelta a caer en el silencio.

¿Nacida en el silencio? No es más que una metáfora. Es preciso acordarse de la época del *music-hall*, y del alto y esbelto joven admirado por Colette, que pasea sus "Impresiones deportivas" por todas las escenas de los *music-hall* europeos. Jacques Tatischeff acaba de adoptar su nombre de escena: Jacques Tati,

eso suena mejor, y se ve mejor en los carteles. De 1930 a 1939 su oficio es la pantomima, un arte no sólo mudo, sino silencioso. Ni una palabra, ni un ruido acompañan los números del guardameta, del jugador de tenis, o la fabulosa invención (plagiada por Jean L. Barrault, se quejará Tati) del Centauro, en la cual el artista imita a la vez el caballo y su jinete. Estos diez años establecen, sin embargo, las bases de todo el cine de Tati, que se reduce en estos años anteriores a la guerra a algunos cortometrajes torpemente inspirados en el estilo burlesco de los estudios Keystone. Lo esencial transcurre en escena, en el trabajo de imitación que Tati inventa de nuevo una noche tras otra, en el *Bal Tabarin*, en el *Empire*, en el *Music-Hall de L'Etoile*. En efecto, ¿qué es la pantomima? Un arte de la observación, de la síntesis y de la sugestión. Lo que está en juego, en el punto de intersección de estos tres principios, es el descubrimiento del detalle significativo, verdadero cristal de sentido que concentra bajo las apariencias de la banalidad la esencia de una situación o de un personaje. Equilibrio sutil: no decir demasiado, ni demasiado poco. Ya que el artista no realiza más que la mitad del trabajo. Es en el espectador, en una serie de deflagraciones interiores, en quien el detalle se libera de su poder evocador, y permite el desarrollo del relato. Detalle visual y sonoro a partir de *Jour de fête*, primer largometraje, en un pueblecito en medio de Francia.

El canto del gallo

Tati abandona las salas oscuras y las evocaciones mudas del *music-hall* para encontrarse a sí mismo en el corazón de una campiña bañada de luz, llena de zumbidos, del piar de los pájaros, de mugidos, a la que cada día despierta y acuesta la cam-

pana de la iglesia. Todo ocurre ahí, en unos meses, durante los cuales se opera la fabulosa transmutación de una materia en otra. Al ver *Jour de fête* casi se siente este júbilo del equipo de Tati, y la explosión de este idioma que se inventa sin olvidar nunca sus raíces. Tati descubre la profundidad de campo, y existe una escena de antología, donde una avispa invisible irrita primero a François, el cartero, a lo lejos, y después a un campesino filmado de espaldas, en primer plano. Tati armoniza por primera vez el sonido y la imagen, e inventa su primeros *gags* sonoros y visuales -como cuando François confunde el ruido de una tabla que cruje y el del poste del pueblo, que amenaza con venirse abajo, y se precipita con su bicicleta al interior del café del pueblo-. Entregado a esta obsesión de lo real que jamás le abandonará, Tati pasa largas horas acechando el canto del gallo, con un magnetofón sobre sus rodillas. Y éste es mi plano preferido de *Jour de fête*: en medio de un estrépito de trompetas, de trombones y de ensordecedores golpes de bombo, la "fanfare" baja por la calle del pueblo. En primer plano, sentado en una silla, un anciano dormita, indiferente a la multitud que se agita y a la música atronadora. De repente, del otro lado de la calle un niño escapa de su madre y se precipita hacia la música, enredado en la camisa que no ha terminado de ponerse y que le cubre el rostro. Todo esto dura apenas un segundo, pues la madre se ha apresurado a alcanzar a su hijo medio desnudo. Pero Tati ya ha dicho bastante. Por espacio de un instante, el viejo que duerme y el niño cegado por su camisa se han encontrado, tanto el uno como el otro, privados de la vista. Les queda el oído. Pero los dos personajes no están en igualdad ante la fiesta, ante la vida. Para el anciano, Tati lo su-

giere discretamente, el tiempo de la música ha pasado.

Realismo, sensibilidad poética, búsqueda obsesiva del sonido justo. El universo sonoro de Tati, a partir de *Jour de fête*, se halla enteramente formado. Ya los diálogos sólo ocupan en él una posición marginal, en la periferia del relato. Es el efecto de esta "revolución de la verdad" lo que Marcel L'Herbier proclama en el joven cineasta. Tati capta lo real tal como es, un vivero anárquico de los sonidos más variados, donde la intención y la jerarquía no tienen sitio. El mundo está hecho de estos ruidos, y también de palabras, frases inacabadas, onomatopeyas, réplicas que se superponen. Piénsese en la maravillosa banda sonora de *Les vacances de Monsieur Hulot*, donde se mezclan el ruido de las olas, los gritos de los niños y las banalidades intercambiadas por los veraneantes. Testigo de este desorden del mundo, Tati crea un fluido sonoro, una espuma de sonidos sabrosamente equívoca e inconsecuente. "*Yo he colocado los diálogos en el interior del sonido*", diría Tati. Observación, síntesis, sugestión: históricamente, la brecha abierta por Tati marca bastante cuán extraño le es el universo del teatro filmado, parlanchín y vulgar, que alimenta lo esencial del cine cómico de su tiempo.

La obra abierta

Pero *Les vacances de Monsieur Hulot* anuncian ya la segunda revolución del cine de Tati, que producirá todos sus frutos en *Playtime*. La postura de esta conmovión supera con mucho el campo de la película de comedia, e incluso el del cine a secas, para acercarse a una interrogación radical sobre la función misma del arte, y sobre su capacidad para representar el mundo moderno. Antes de la

"Nouvelle Vague", Tati vuelve a poner en causa las nociones de personaje y de relato, y trabaja, sin teorizarlo, en el concierto de obra abierta. *"Les ofrezco unas vacaciones, -dice de su segunda película-. Pásenlas como lo deseen. Si se marchan sin haberlas construido, no echen la culpa sino a Vds. mismos. Yo les he dado los materiales"*. Cada una de sus películas es, desde entonces, una sutil dramaturgia, un juego ofrecido al espectador, cuya capacidad para captar un detalle de la imagen o del sonido llega a ser el principio motor de la historia. La cumbre se alcanza en **Playtime**. Tati trabaja en estereofonía por primera vez, con seis pistas magnéticas. Fiel a su principio de post-sincronización, graba miles de ruidos de pasos, de puertas, de automóviles. Pero esta vez, él y su ingeniero de sonido, Jacques Maumont, tardan un año en montar la banda sonora. Ocurre que **Playtime**, y uno se da perfecta cuenta de ello en la alucinante escena del restaurante, es en primer lugar una trama extraordinariamente compleja,

una serie de cruzamientos incasantes, de bifurcaciones cada vez más numerosas ofrecidas por el encuentro del sonido y de la imagen. En cuanto a la música -ahí también se encuentra el gusto de Tati por el ritornelo y por la música de tiovivo- vuelve a introducir en este mundo desarticulado el sentimiento de un ciclo, de una continuidad.

En el fondo, tras el juego, hay una inquietud. La de ver que el mundo entero sucumbe a la tipificación y a la repetición. Más que nunca, la razón de ser del detalle sonoro es el diferenciar, individualizar, caracterizar. O, por el contrario, subrayar, por un procedimiento del que Tati se ha servido mucho con la imagen, nuestra incapacidad para percibir el mundo tal como es. Esta técnica es la de la metonimia, dicho de otro modo, de la confusión por contigüidad, real o imaginada. Es la tabla que cruje, confundida con el poste que se derrumba (**Jour de fête**), el ruido del aspirador que evoca

espontáneamente para Gérard la presencia de su madre (**Mon oncle**), los sollozos de un niño que parecen salir de un paquete que lleva una joven azafata (**Playtime**). ¿Se puede aún hablar de *gag* sonoro? Sin duda, no, puesto que el efecto parece desde ahora ahogado en la materia, en la vida misma de la película.

Después de **Playtime**, **Trafic** y **Parade** no aportarán nuevas evoluciones a esta invención de un verdadero drama de la percepción. Tati desaparece en 1981. Acaba de finalizar su último guión. Su título: "Confusión". Su héroe: un joven ingeniero dotado, según el autor, de un cierto "hulotismo". El lugar de la acción: una empresa de vanguardia, especializada en la fabricación de imágenes de síntesis. El *hall* de la empresa está presidido por dos enormes esculturas que representan respectivamente un ojo y una oreja. Último mensaje del creador. Es ahí, en este equilibrio vivo entre el oído y la vista, donde se desarrolla toda la aventura de su cine.



Día de fiesta
(*Jour de fête*, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Chaque amoureux du cinéma de Tati possède sa boîte à trésors personnels, sa collection de souvenirs privés, où se retrouvent pêle-mêle la pipe de Monsieur Hulot, les grommelots de François le facteur, la porte qui grince du restaurant de l'Hôtel de la Plage et peut-être aussi, s'il y a la place, les reflets grandioses de façades des immeubles de **Playtime**. Les images et les sons se partagent cette célébration intime. Veut-on les séparer, et parler du son dans les films de Tati? Il faut admettre -c'est un axiome- que cette question soulève du même coup celle de l'identité de son cinéma dans sa totalité. Non pas seulement à cause de la légendaire sophistication des bandes-son du cinéaste. Mais parce que le cinéma de Tati forme un tout organique, un univers ou, si l'on préfère, un langage pourvu de son vocabulaire et de sa syntaxe propres, entièrement autonomes. Isoler dans cet univers le son -ou l'art du mouvement, la prise de vues, la direction d'acteurs, l'utilisation de la couleur- conduit nécessairement à s'interroger sur les principes qui le fondent. Et à creuser le mystère d'une oeuvre radicalement originale, conçue par un inventeur absolu. Une oeuvre que rien n'annonçait et que personne n'a su poursuivre, née et retombée dans le silence.

Née dans le silence? Ce n'est pas qu'une métaphore. Il faut se rappeler le temps du *music-hall*, et le grand jeune homme svelte admiré par Colette, qui promène ses "Impressions sportives" sur toutes les scènes des *music-hall* européens. Jacques Tatischeff vient tout juste d'adopter son nom de scène: Jacques Tati, cela sonne mieux, et se voit mieux sur les affiches. De 1930 à 1939 son métier, c'est la pantomime, un art non seulement muet mais silencieux. Pas un mot, pas un bruit



n'accompagnent les numéros du gardien de but, du joueur de tennis ou la fabuleuse invention (plagiée par Jean-Louis Barrault, se plaindra Tati) du Centaure, où l'artiste mime à la fois le cheval et son cavalier. Ces dix années posent pourtant les fondations de tout le cinéma de Tati, qui se réduit dans ces années d'avant-guerre à quelques court-métrages maladroitement inspirés du style burlesque des studios Keystone. L'essentiel se passe bien sur scène, dans le travail d'imitation que Tati réinvente soir après soir, au Bal Tabarin, à l'Empire, au *Music-Hall* de l'Etoile. Qu'est en effet que la pantomime? Un art de l'observation, de la synthèse et de la suggestion. L'enjeu, au point d'intersection de ces trois principes, c'est la découverte du détail significatif, véritable cristal de sens qui concentre sous les apparences de la banalité l'essence d'une situation ou d'un personnage. Equilibre subtil: ni trop en dire, ni trop peu. Car l'artiste ne fait que la moitié du travail. C'est chez le spectateur, dans

une série de déflagrations intérieures, que le détail se libère de sa puissance évocatrice, et autorise le développement du récit. Détail visuel, bien sûr, au *music-hall*. Détail visuel et sonore dès **Jour de fête**, le premier long-métrage que Jacques Tati tourne en 1947, au lendemain de la Libération, dans un petit village perdu au milieu de la France.

Le chant du coq

Tati quitte les salles obscures et les évocations muettes du *music-hall* pour se retrouver au coeur d'une campagne baignée de lumière, bruisante, piaillante, mugissante, réveillée et couchée chaque jour par la cloche de l'église. Tout se joue là, en quelques mois, pendant lesquels s'opère la fabuleuse transmutation d'une matière en une autre. A regarder **Jour de fête** on sent presque cette jubilation de l'équipe de Tati, et l'explosion de ce langage qui s'invente sans jamais oublier ses racines. Tati découvre la profondeur de champ, et voici une scène d'anthologie, où une

JACQUES TATI

guêpe invisible agace tour à tour François le facteur au lointain et un paysan filmé de dos, au premier plan. Tati marie pour la première fois le son et l'image, et invente ses premiers *gags* sonores et visuels -ainsi lorsque François confond le bruit d'une planche qui craque et celui du mat du village qui menace de s'effondrer, et se précipite avec sa bicyclette dans le café du village. Sacrifiant à cette obsession du réel qui ne le quittera jamais, Tati passe de longues heures à guetter le chant du coq, un magnétophone à ses genoux. Et voici mon plan préféré de **Jour de fête**. Dans un vacarme de trompettes, de trombones et de coups de grosse caisse assourdissants, la fanfare descend la rue du village. Au premier plan, assis sur une chaise, un vieil homme somnole, indifférent à la foule qui s'agitte et à la musique tonitruante. Tout à coup, de l'autre côté de la rue un jeune enfant échappe à sa mère et se précipite vers la musique, tout empêtré dans la chemise qu'il n'a pas fini d'enfiler et qui lui couvre le visage. Tout cela dure à peine une seconde, car la mère a vite fait de rattraper son enfant à moitié nu. Mais Tati en a assez dit. L'espace d'un instant le vieillard

qui dort et le jeune enfant aveuglé par sa chemise se sont retrouvés l'un comme l'autre privés du regard. Il leur reste l'ouïe. Mais les deux personnages ne sont pas à égalité devant la fête, devant la vie. Pour le vieil homme, Tati le suggère discrètement, le temps de la musique est passé.

Réalisme, sensibilité poétique, recherche obsessionnelle du son juste. L'univers sonore de Tati, dès **Jour de fête**, est entièrement formé. Les dialogues, déjà, n'y occupent qu'une position marginale, à la périphérie du récit. C'est l'effet de cette "*révolution de la vérité*" que Marcel L'Herbier salue chez le jeune cinéaste. Tati capte le réel tel qu'il est, vivier anarchique des sons les plus variés, où l'intention et la hiérarchie n'ont pas de place. Le monde est fait de ces bruits, et aussi de paroles, phrases inachevées, onomatopées, répliques qui se chevauchent. On pense à la merveilleuse bande-son des **Vacances de Monsieur Hulot**, où se mêle le bruit des vagues, les cris d'enfants et les banalités échangées par les touristes.

Témoignant de ce désordre du

monde, Tati crée un fluide sonore, une écume de sons savoureusement équivoque et inconséquente. "*Moi, j'ai mis les dialogues à l'intérieur du son*", dira Tati.

Observation, synthèse, suggestion: historiquement, la brèche ouverte par Tati marque assez combien lui est étranger l'univers du théâtre filmé, bavard et vulgaire, qui nourrit l'essentiel du cinéma comique de son temps.

L'oeuvre ouverte

Mais **Les vacances de Monsieur Hulot** annoncent déjà la deuxième révolution du cinéma de Tati, qui portera tous ses fruits dans **Playtime**. L'enjeu de ce bouleversement dépasse de loin le champ du film de comédie, et même celui du cinéma tout court, pour rejoindre une interrogation radicale sur la fonction même de l'art, et sur sa capacité à représenter le monde moderne. Avant la "*Nouvelle Vague*", Tati remet en cause les notions de personnage et de récit, et travaille, sans le théoriser, sur le concert d'oeuvre ouverte. "*Je vous offre des vacances, dit-il de son second film. Vous les passez comme vous voulez. Si vous repartez sans les avoir construites, ne vous en prenez qu'à vous. Moi, je vous ai donné les matériaux*". Chacun de ses films devient, dès lors, une subtile dramaturgie, un jeu offert au spectateur, dont la capacité à saisir tel détail de l'image ou du son devient le principe moteur du récit. Le sommet est atteint dans **Playtime**. Tati travaille en stéréophonie pour la première fois, avec six pistes magnétiques. Fidèle à son principe de post-synchronisation, il enregistre des milliers de bruits de pas, de portes, de voitures. Mais il passe cette fois-ci un an, avec son ingénieur du son Jacques Mau-mont, à monter la bande-son.



Playtime
(*Playtime*, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC



Rodaje de *Mi tío*
(*Mon oncle*, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

JACQUES TATI

C'est que **Playtime**, on s'en rend bien compte dans l'hallucinante scène du restaurant, c'est d'abord une trame extraordinairement complexe, une série de croisements incessants, de bifurcations toujours plus nombreuses offertes par la rencontre du son et de l'image. Quant à la musique -là encore on retrouve le goût de Tati pour la ritournelle, et pour la musique de manège- réintroduit dans ce monde désarticulé le sentiment d'un cycle, d'une continuité.

Au fond, derrière le jeu, il y a une inquiétude. Celle de voir le monde entier succomber à la standardisation et à la répétition. Plus que jamais, la raison d'être du détail sonore est de différencier, d'individualiser, de caractériser.

Ou, au contraire de souligner, par un procédé dont Tati s'est aussi beaucoup servi à l'image, notre incapacité à percevoir le monde tel qu'il est. Cette technique est celle de la métonymie, autrement dit de la confusion par contiguité, réelle ou imaginée. C'est la planche qui craque confondue avec le mat qui s'écroule (**Jour de fête**), le bruit de l'aspirateur qui évoque spontanément pour Gérard la présence de sa mère (**Mon oncle**), les pleurs d'un enfant qui semblent sortir d'un balluchon porté par une jeune hôtesse de l'air (**Playtime**). Peut-on encore parler de *gag* sonore? Sans doute pas, tant l'effet semble désormais noyé dans la matière, dans la vie même du film.

Après **Playtime**, **Trafic** et **Parade** n'apporteront pas de nouveaux développements à cette invention d'un véritable drame de la perception. Tati disparaît en 1981. Il vient d'achever son dernier scénario. Son titre: "Confusion". Son héros: un jeune ingénieur doué, selon l'auteur, d'un certain "hulotisme". Le lieu de l'action: une entreprise de pointe spécialisée dans la fabrication d'images de synthèse. Dans le *hall* de l'entreprise trônent deux énormes sculptures, qui représentent respectivement un oeil et une oreille. Ultime message du créateur. C'est bien là, dans cet équilibre vivant entre l'ouïe et le regard, que se joue toute l'aventure de son cinéma.