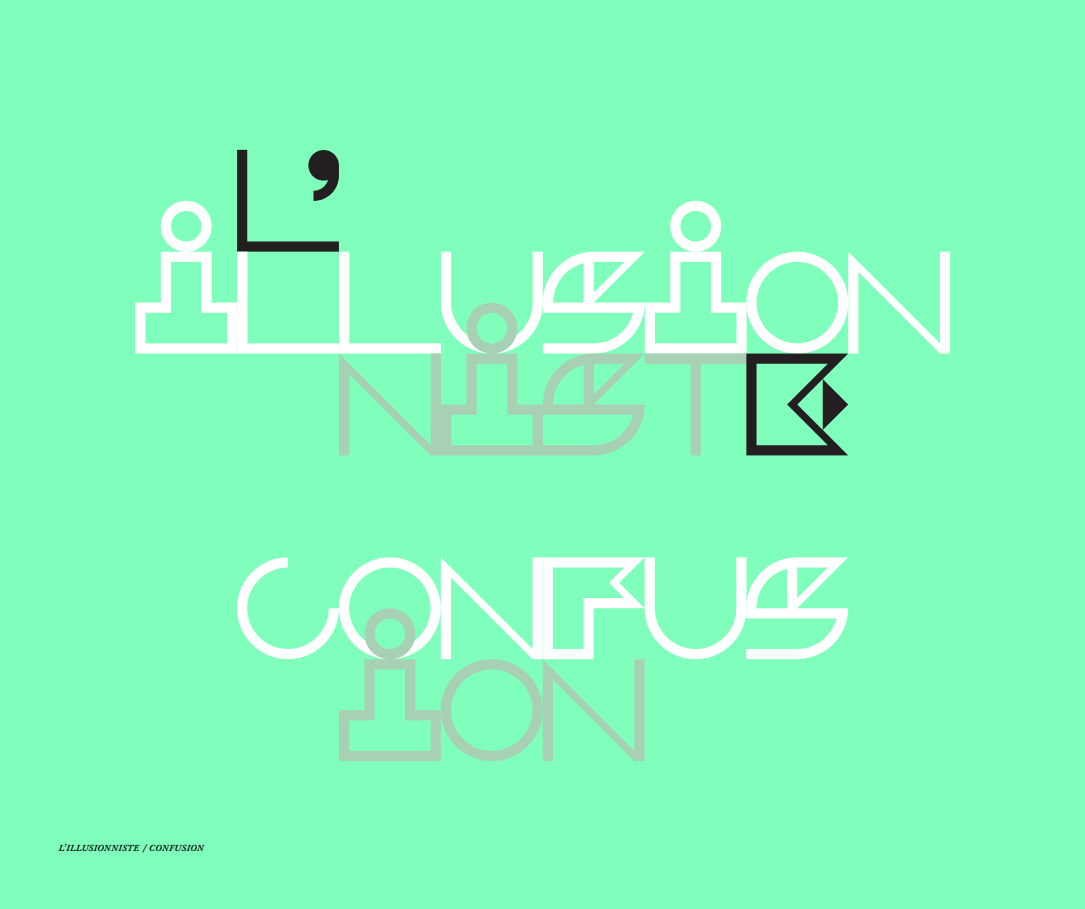
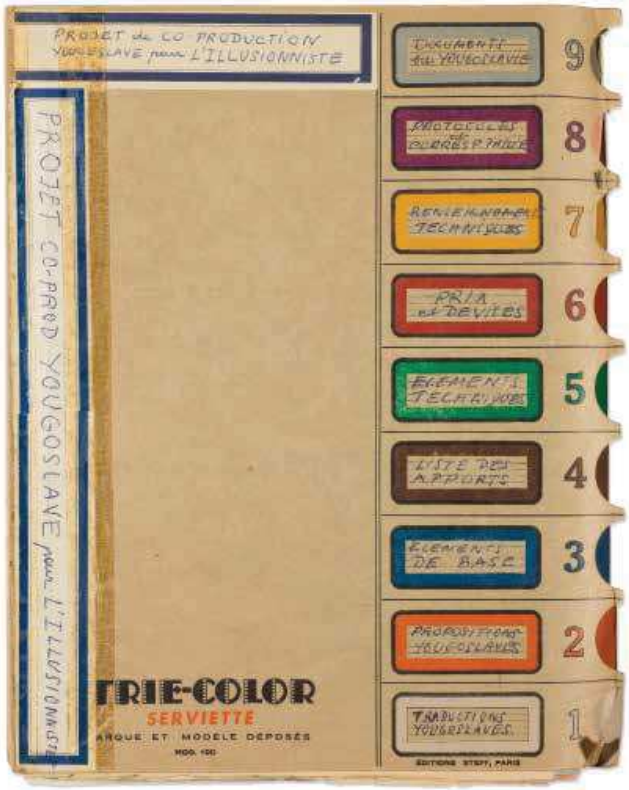


L'ILLUSIONNISTE / CONFUSION



Dossier de pré-production pour *L'Illusionniste*. Tati voulait tourner le film dans un décor du vieux monde, aussi épargné que possible par la modernité, et avait opté pour la Yougoslavie, alors communiste.

L'ILLUSIONNISTE *ET* CONFUSION
DU TRUC AU TRUCAGE : DEUX SCÉNARIOS JAMAIS RÉALISÉS
ALEXANDRINE DHAINAUT

I
PROLOGUE

Avec sa lenteur légendaire, Jacques Tati n'aura pas eu assez d'une vie pour mener à terme tout ce qu'il souhaitait réaliser. Le cinéaste laisse dans ses tiroirs deux scénarios achevés mais jamais réalisés, *L'Illusionniste* et *Confusion*, comme testaments cinématographiques. Le premier, d'inspiration plus ou moins autobiographique, raconte l'histoire d'amitié entre un prestidigitateur désuet qui ne parvient plus vraiment à remplir les salles de spectacle et une jeune fille naïve. Éblouie par son talent, elle décide de le suivre dans sa tournée des petits ducs, avant de succomber au chant des sirènes de la ville puis aux charmes d'un jeune citadin. Le deuxième est une satire visionnaire de la société moderne totalement envahie par la technologie, asservie aux médias en tous genres, et ayant pour cadre principal une usine de télécommunication qui se transformera bientôt en machine délirante. Bien que décrivant deux mondes complètement opposés, celui où la lampe à pétrole et les oriflammes équipent encore les villages dans *L'Illusionniste*, et celui d'une usine/ville du futur où l'électronique et les écrans font partie intégrante des existences dans *Confusion*, les deux scénarios ont en commun le réenchantement d'un quotidien ou du moins sa tentative, par le truc et le trucage.

L'ILLUSIONNISTE

II
DU *MANIPULATEUR* À *L'ILLUSIONNISTE*

Il y a toujours, chez Tati, un lien entre le sujet d'un film et un épisode de sa vie. L'écriture de *L'Illusionniste* coïncidera donc avec le retour sur scène de l'artiste en juillet 1948, après le tournage de *Jour de fête*. Il est alors quadragénaire, père de famille et revient à ses premières amours, le music-hall, enchaînant les dates au théâtre des variétés China de Stockholm pour rejouer ses fameuses *Impressions sportives*. Hommage au spectacle de music-hall, ce projet de scénario aurait pour personnage principal un prestidigitateur sur le déclin dont la vie serait un temps bouleversée par la rencontre d'une jeune fille candide, persuadée de suivre un homme aux pouvoirs surnaturels. Une première mouture, conservée sous le titre du *Manipulateur*, date de juin 1950. Il prend ensuite le titre provisoire de *L'Illusionniste* à partir de 1953 (on le retrouve également sous le titre de *La Grande Ville*), puis de *Film Tati N°4* en 1961 (qui sera aussi le titre provisoire de *PlayTime*), pour être enregistré sous les deux noms la même année auprès de la Société des auteurs.

L'Illusionniste rassemble les collaborations de Henri Marquet, co-scénariste depuis *L'École des facteurs*, qui participa au développement du scénario dans ses premiers tâtonnements à partir de 1950, et de Jean-Claude Carrière à partir de 1958, à qui Tati confia : « Je voudrais que vous fassiez un récit de ce que je vais vous raconter, moi, je suis incapable d'écrire[1]. » Carrière travailla donc une dizaine de soirées comme scribe. Durant une décennie entière, de nombreuses correspondances attestent des pourparlers engagés entre Tati et plusieurs sociétés de production, tantôt américaine, britannique, yougoslave, liechtensteinoise, et enfin tchécoslovaque. Tati s'était également assuré le soutien de Louis Dolivet et Alain Térouanne, producteurs de *Mon Oncle*. Il évoqua même la préparation technique du film en juin 1961 dans une lettre adressée à Roland Peugeot, et demandera l'avance sur recette au CNC la même année. *L'Illusionniste* est un projet de longue haleine, achevé et prêt à tourner[2]. Mais Tati, qui courait plusieurs lièvres à la fois, privilégia les projets plus ambitieux comme en atteste sa filmographie. Il faudra attendre 2010 pour découvrir ce scénario inédit adapté par Sylvain Chomet (auteur des *Triplettes de Belleville*) sous la forme d'un film d'animation. Il y ressuscitera Tati/Hulot et réalisera ainsi le souhait du cinéaste : tenir le rôle du magicien.

III
DISTRIBUTION DES CARTES

Dans les échanges épistolaires portant sur *L'Illusionniste* entre Tati et les différentes sociétés de production, les projets d'accords rédigés par le cinéaste stipulaient qu'il tiendrait le rôle-titre. Seulement voilà, il n'avait aucune connaissance de la prestidigitation et un grave accident de voiture survenu en mai 1955 lui avait laissé une main peu agile. Dans ses archives, se trouve un catalogue anthologique datant des années 1960 de tours de magie à acheter à l'unité[3], sorte de formation accélérée

1
Interview de Jean-Claude Carrière par Stéphane Goudet, Simon Wallon, Philippe Gigot, 27 juin 2007.

2
Le découpage technique du scénario de 136 pages va jusqu'à détailler certains mouvements de caméra « appareil ».

3
Édité par L'Institut international de Magie - Fabrique d'appareils de prestidigitation, Paris.

qui n'aurait certainement servi à rien car « il était très peu doué de ses mains et, pour la première fois, il lui était difficile d'envisager d'interpréter le rôle principal… Il avait des mains inaptes à pratiquer l'illusion… Et en particulier, une main qui était en droite ligne de son poignet, sans aucune courbure, ce qui lui interdisait certaines prises[4]. » Il se rapprocha alors d'André Pierdel, prestidigitateur de métier, et accessoiriste sur *Jour de fête*, *Les Vacances de Monsieur Hulot* et *PlayTime*. Quant au rôle de la jeune fille, Tati songeait à la jeune Sylvette David, une des muses tardives de Picasso, qui n'avait aucune expérience cinématographique et à qui il demanda quelques portraits photographiques dans une lettre datant de 1958. Le scénario suivrait donc l'itinéraire de ce couple d'acteurs inconnus à travers des villes d'Europe, de Londres à Paris, en passant par l'Allemagne, puis finalement en Slovaquie. Tati souhaitait avec ce film renouer avec ses origines russes. Au lendemain d'un bref séjour à Prague en 1961, accompagné de Bruno Coquatrix, il fut impressionné par les techniciens locaux en matière d'effets spéciaux. Il se mit alors en quête de tourner en Slovaquie ou en Yougoslavie et de trouver des coproducteurs autochtones. Hormis le savoir-faire des techniciens du spectacle, Tati cherchait un pays qui ne serait pas encore « marqué » par la modernité. « Il s'était même demandé, rédigeant ce script, s'il ne le situerait pas avant la guerre. S'il n'en ferait pas même un film historique. C'est pour ça qu'il voulait le situer dans la Yougoslavie, dans un pays communiste, dans un pays hors de la modernité[5] », où la magie pouvait encore opérer.

IV
TRICKS AND TREATS

L'Illusionniste raconte l'humble tournée d'un magicien « sans génie, mais adroit et talentueux[6] » à travers l'Europe. Dans les théâtres des grandes villes où il se produit, ses tours font un flop, les sourires des rares spectateurs sont gênés et les applaudissements quasi arrachés par les deux impresarii. La prestidigitation ne fait plus rêver les foules, balayée par les riffs de guitares électriques et les bananes capillaires des groupes de rock'n'roll, et la queue-de-pie du magicien n'attire plus la lumière, rien que la poussière. Loin des villes, il renoue avec le succès, et rencontre une jeune serveuse qui quittera le parquet crasseux d'une brasserie pour les lumières de la ville, précisément là où l'illusionniste n'a plus de succès. « J'aime les manipulateurs parce qu'ils trichent avec la vie », disait Tati. Le magicien se pliera en quatre pour réenchanter le quotidien par les quelques trucs qu'il maîtrise et ainsi entretenir (l'amour de) sa belle. Ainsi, il change les vieux habits de la jeune fille en vêtements de femme. Celle-ci (de manière un peu trop crédule il faut l'avouer) croit réellement aux pouvoirs surnaturels de ce Midas de la sape, sans songer un instant que ces cadeaux ont été monnayés et que leur achat se fit au prix d'heures de travail supplémentaires. La magie, lorsqu'elle déborde la scène, contamine la capacité de discernement. Elle amène à voir et comprendre la réalité de travers, à fausser les liens de cause à effet. Elle fait littéralement illusion. Et la beauté et la tonalité mélancolique de *L'Illusionniste* résident dans la contamination de cette réalité par la magie et, *a contrario*, dans le fait de la voir totalement inopérante là où elle devrait agir : sur scène, devant un public. Les plus belles séquences sont celles qui font passer la réalité sous l'illusion : les feux passent au vert quand le magicien est à proximité, la coupure d'eau que la jeune fille prend pour un mauvais tour de son compagnon, ou encore lorsque le couple devient passe-ferraille, traversant une voiture dans sa longueur sans une égratignure (il s'agissait en réalité de deux motos passant de part et d'autre des personnages). La réalité de l'argent, les hasards du quotidien qui le font passer pour un être surnaturel, le magicien les cachera jusqu'à un certain point, jusqu'à ce que la société de consommation fasse tourner la tête de la jeune fille et vide le porte-monnaie et l'énergie de celui-ci. En tentant d'expliquer par le langage verbal (jusque-là, le couple de nationalité différente, ne communiquait que par le langage des gestes) que « les magiciens n'existent pas[8] », l'illusionniste tente de ramener, en vain, la jeune fille à la réalité. Puis, le scénario bascule petit à petit, on passe de l'émerveillement à la lassitude, à la routine d'un couple qui ne fait que se croiser. Les lumières de la ville[9] exercent désormais sur la jeune fille plus d'attrait que le magicien, et elle finira par rencontrer un jeune homme dont elle s'éprendra. Le magicien qui les surprendra, s'escamotera dans un imperméable (hommage à Hulot ?) dans une scène drôlissime[10]. Mais dans *L'Illusionniste*, et c'est ce qui fait sa particularité, le comique n'est jamais loin du tragique. Le magicien est lui-même victime d'une illusion d'optique : croyant que le train redémarre sans son voisin de compartiment, et voulant rendre service, il jette une valise sur le quai, un bagage qui était en réalité le sien.

V
ILLUSIONS PERDUES

Hormis son manque d'habileté manuelle, essentielle à la pratique de l'illusion, plusieurs raisons peuvent expliquer le renoncement de Tati à réaliser *L'Illusionniste*. Le sujet tout d'abord. Très intime dans sa dimension autobiographique mais aussi dans un aspect inédit de sa filmographie : la relation de couple. Tati (même s'il proposa le rôle à Pierdel, il n'aurait pu concevoir de ne pas tenir le rôle principal) aurait eu pour la première fois un partenaire féminin. Et il est peu dire que le cinéma de Tati est pudique, voire mystérieux quant aux relations intimes de ses personnages, François le facteur ou Hulot. Le contexte ensuite. L'époque à laquelle se réfère Tati dans le script est révolue, quand ses films les plus brillants affichaient une longueur d'avance. Dans une interview en 1959, le cinéaste confia : « J'abandonne *L'Illusionniste*. Chaque matin en y travaillant, j'avais l'impression de vieillir de vingt ans. » Davantage tenté par un cinéma novateur, Tati s'engagea sur le projet *PlayTime*, au lieu d'un film plus convenu, centré sur deux personnages, et moins audacieux dans sa forme, si bien qu'il finit par dire : « Un scénario, facile à réaliser, peut attendre. » Et enfin, un détail non négligeable : en 1952, Tati s'est comme qui dirait fait coiffer au poteau par Chaplin et son *Limelight* (*Les Feux de la rampe*). L'histoire d'amour entre Calvero (Charlie Chaplin), ancienne gloire du music-hall et une jeune danseuse de ballet (Claire Bloom) qu'il recueille chez lui, bien que différente de *L'Illusionniste,* aurait sans doute eu un goût de déjà-vu. D'ailleurs, Tati lui-même y voyait un lien avec Chaplin : « C'est un film auquel les gens s'attendront encore moins que *PlayTime*, puisque c'est un film triste dans les pays de l'Est, en noir et blanc sous la neige, un peu Chaplin, les chaussures trouées. » Sophie Tatischeff racontait que Tati continuait à l'envisager comme son ultime long métrage, celui qui viendrait boucler la boucle, non seulement en renouant avec le premier métier de Tati – le music-hall – mais aussi avec les origines slaves du cinéaste. Même si cette fin ne figure pas dans la version finale, il imaginait conclure ce dernier opus par une belle métaphore, évoquant à la fois la triste fin d'un art, le music-hall, et de Tati acteur : « À la fin, l'illusionniste s'escamotait lui-même… Il était dans une charrette avec un cheval. […] La charrette passait sur un pont, où régnait le chaos, et après le pont, la voiture continuait seule. Le magicien s'était fait disparaître[11]. » Mais jusqu'à la fin de sa vie, c'est à un projet plus ambitieux, génial et quasi prophétique de notre époque auquel il se consacra : *Confusion*.

4 Interview de Jean-Claude Carrière, in *La Circulation des corps et des idées dans l'œuvre de Jacques Tati : autour de PlayTime*, Lille : ANRT, 2000, thèse de doctorat de Stéphane Goudet, Paris, p. 114.

5 Interview de Jean-Claude Carrière par Stéphane Goudet, Simon Wallon, Philippe Gigot, 27 juin 2007.

6 C'est ainsi que Tati décrivait le prestidigitateur dans la première mouture du scénario datée de 1950.

7 Entretien avec Paul Carrière, *Le Figaro*, juin 1959.

8 La phrase sonne comme un renoncement, une évocation de la disparition du music-hall.

9 L'attrait de la grande ville sur la jeune fille rappelle *L'Aurore* de Murnau (1927).

10 À partir de la page 126 du découpage technique du scénario de *L'Illusionniste*.

CONFUSION

VI
DE *TTV* À *CONFUSION*

Déjà présente à partir de *Mon Oncle* et prétexte à des situations comiques, voire obscènes dans *PlayTime*, la télévision devient un sujet de réflexion de plus en plus prégnant dans la tête de Tati au tournant des années 1970[12]. En 1971, le cinéaste confia à Karl Haskel[13], lors d'entretiens pour la télévision suédoise, qu'il aimerait réaliser un projet pour ou sur la télévision, afin de prolonger sa réflexion sur le monde moderne. Télévision qu'il n'aimait pas spécialement mais qui devenait un moyen d'exercer à domicile le travail d'observations qu'il menait à l'extérieur. De ce sondage d'un média désormais incontournable qu'il regarda d'ailleurs beaucoup lors de la promotion de *Trafic* aux États-Unis, Tati retint surtout la confusion des genres qu'il induisait selon lui : « L'idée m'en est venue en regardant la télévision américaine : la publicité y arrive sans crier gare, et Nixon avec son sourire semblait vanter une marque de dentifrice[14]. »Et la télévision a cette particularité d'offrir une grande variété de genres, de sujets et de situations, propices aux parodies (comme celles du britannique Benny Hill dans son show éponyme). Un premier jet intitulé *TTV* (pour « Tati Télévision ») vit le jour sous la forme d'un tapuscrit de 18 pages daté du 19 mai 1972, sorte de zapping de séquences courtes mêlant coulisses et images retransmises de séries dramatiques, publicités, reportages d'actualités ou encore d'événements sportifs. Tati voulait se frotter au format-série et imaginait un programme d'une douzaine de films courts (coproduit par la télévision suédoise), diffusé simultanément à la télévision et dans les salles de cinéma. Idée novatrice, mais impossible à réaliser d'un point de vue technique (formats différents) et financier (coût faramineux d'un gonflement de pellicule de 16 mm – le format télé de l'époque – à 35 mm – pour le cinéma). Le cinéaste abandonna finalement l'idée d'un programme court.

En 1973, Tati et Lagrange se lancent dans l'écriture d'un long métrage qui reprendrait en partie les idées de *TTV* intitulé *Confusion*. Comme souvent chez Tati, le titre ne dit pas autre chose que ce qu'il énonce. Pourquoi « Confusion » ? « Parce que nous sommes en pleine confusion. On ne sait plus ce qui est important et ce qui ne l'est pas. […] Plus ça va, moins je comprends, plus je suis paumé. Peut-être que je deviens un Don Quichotte de la pellicule, mais, dans *Confusion,* j'aurai au moins l'honneur de dire que je suis un peu perdu[15]. »Une première version tapuscrite de 62 pages voit le jour. De ce fourre-tout plutôt indigeste de gags, Tati conservera le principe de base : « Ce film repose sur un contraste technique entre la vie réelle filmée par Jacques Tati, avec un simple regard, et la télévision aux nombreux mouvements de caméra, qui compliquent la réalité[16]. »

Le scénario décrit le chaos qui va progressivement régner dans une usine de télécommunication. Plusieurs collaborateurs mirent la main à la pâte : dans les premiers balbutiements en 1973, le critique de cinéma américain Jonathan Rosenbaum, et qui servit de public à Tati qui ne pouvait se passer du mime pour exprimer ses idées ; Dominique Bidaubayle, jeune doctorant en cinéma[17], qui participa en tant que « collaborateur rédactionnel » de novembre 1980 à juillet 1981, et plus

11 Interview de Jean-Claude Carrière, in *PlayTime*, François Ede et Stéphane Goudet, Éd. *Cahiers du cinéma*, 2002, p. 27.

12 Tati, en observateur de son temps, ne pouvait passer à côté du changement culturel qu'amena la télévision dans les décennies 1960 et 1970 (à cette époque, le nombre de téléviseurs vendus augmente d'un million par an en France) : les grandes évolutions technologiques et de contenus, les premières expérimentations vidéo, la multiplication des chaînes, les premières diffusions de publicités, le passage à la transmission en couleurs et l'avènement de la télécommande.

13 Producteur de *Parade*, conçu à l'origine pour la télévision suédoise.

14 Interview de Jacques Tati par Pierre Montaigne, *Le Figaro*, décembre 1974.

15 Interview de Jacques Tati par Claude-Marie Trémois, *Télérama*, février 1977.

16 Préambule de la première version du scénario de *Confusion*.

17 Dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, Dominique Bidaubayle interviewa Tati en 1978. Un an plus tard, le cinéaste lui proposa de travailler sur *Confusion*.

sporadiquement jusqu'à sa mort ; enfin le peintre Jacques Lagrange, de 1973 à 1982, co-scénariste depuis *Les Vacances de Monsieur Hulot* et ami, qui certainement exerça la plus grande influence sur le contenu du scénario. De 1975 à 1979, Tati évoque invariablement *Confusion* dans ses interviews. Au point même que la presse en annonça le tournage aux États-Unis dès 1975[18]. Il faudra attendre sept ans pour voir s'achever la dernière version du scénario, un tapuscrit de 123 pages (objet de cette analyse), enregistré auprès de la Société des auteurs de films à la fin de l'année 1982. Quelques semaines plus tard, le cinéaste mourrait d'une embolie pulmonaire à 75 ans.

Confusion, à la fois une synthèse des thèmes tatiens et un prolongement de *PlayTime,* est foisonnant de détails et de situations comiques particulièrement visuels, et écrit dans un style très littéraire[19]. Mais cet ultime projet représente également une rupture en laissant apparaître des aspects inédits du comique selon Tati. À défaut d'avoir les images, faisons un peu parler les pages.

VII
HULOT CASSE SA PIPE

Tati en rêvait, *Confusion* l'aurait fait : Hulot aurait définitivement cassé sa pipe. Déjà largement dilué[20] dans *PlayTime* parmi les nombreux ersatz de son personnage fétiche, le nom de Hulot a disparu du générique de *Confusion*[21]. Dans les premiers tâtonnements du scénario, Tati songeait même à un homicide involontaire pour venir définitivement à bout de l'homme au chapeau mou, comme l'explique Jonathan Rosenbaum : « Il rêvait d'une scène, pour *Confusion*, dans laquelle il exécuterait Hulot dès les cinq premières minutes[22]. » Voilà comment il envisageait la chose : dans un studio de télévision où se tournait une série dramatique diffusée en direct, Hulot, en visite sur le plateau, est touché par une balle réelle qui devait être à blanc. *The show must go on*, les acteurs jouent comme si de rien n'était, en enjambant le cadavre de Hulot. Tati renonça à cette entrée en matière somme toute violente, de peur de voir les portes des producteurs se refermer : « Ça le déprimait complètement. Démarrer sur un truc extravagant, sur une scène qui provoquerait les sifflets du public, par exemple, ça le démangeait[23] », confia Rosenbaum. Tati finalement n'expliqua rien quant à l'évaporation de Hulot qui, à force de n'avoir pas voulu peser sur la surface du monde, aura fini par rejoindre la Lune. En réalité, c'est surtout de Tati acteur dont il voulait se débarrasser[24] et pas du genre « hurluberlu aux contours flous » qui, au-delà de l'interprète, reste un style comique à part entière. Pour preuve, le personnage intercesseur qui nous introduit dans l'usine de télécommunication où Tati situe son histoire est un grand jeune homme « dont la personnalité et la tenue – bien que différente : veste lâche, grande écharpe, cheveux longs, chaussures sportives fatiguées – comporte un certain "hulotisme"[25] ». Exit donc Hulot l'intemporel, place à un jeune de son temps (les années 1970) : Luther – prénom dont on ne connaît pas l'origine –, ingénieur poète[26] par qui le scandale arrive, et dont Tati dotera de l'accessoire hulotesque par excellence, témoin de ce relais : la pipe.

On sait peu de choses sur les interprètes envisagés par Tati pour *Confusion*, hormis cette rencontre improbable en 1974 entre le cinéaste et Sparks[27], groupe de pop-rock américain fondé par les fantasques frères Mael. Les Sparks rapportent de leur rencontre que Tati pensait leur faire interpréter le rôle de deux employés de la TV américaine venus à la rescousse d'une société de télévision française locale. Russell Mael qui, à l'époque, portait les cheveux longs, le pantalon pattes d'éph, la chemise largement ouverte et la petite écharpe, aurait endossé le rôle d'un technicien (Luther ?). Quant au décalé Ron Mael, cheveux gominés et vêtements intemporels, à l'impassibilité d'un Keaton et la moustache d'un Chaplin, il aurait intégré la direction de la société. Sparks multiplièrent les séances de travail avec le réalisateur français pendant plusieurs mois : « Nous avions de nombreuses discussions avec Tati dans son bureau à Paris à propos de *Confusion*. […] Aux réunions, seuls étaient présents Tati, son carnet à croquis et bloc-notes, son assistante et nous deux. Notre travail pendant "la collaboration" revenait surtout à s'émerveiller devant le caractère brillant de ses idées. […] À mesure que les réunions progressaient, il a semblé qu'il y avait une structure de base dans son carnet sur laquelle accrocher des "gags". J'utilise le terme de "gags" avec un peu d'hésitation dans la mesure où ceux-ci n'étaient pas des gags de type comédie américaine moderne ou même des gags de film muet comique, mais des jouets visuels ou des jeux de mots visuels[28]. » Entre le personnel de l'usine de télécommunication, les cinéastes, les touristes, les représentants du gouvernement, les nombreux sujets de reportage (sportifs, supporters, quidams), *Confusion* présente une galerie de personnages extrêmement dense. Mais à l'image de Tativille dans *PlayTime*, la C.O.M.M. apparaît comme un personnage à part entière.

VIII
MÉLODIE EN SOUS-SOL : DANS L'ŒIL (ET L'OREILLE) DU CYCLONE

C'est par le bus que nous quittions Tativille, voilà qu'il nous conduit tout droit à la C.O.M.M.[29] (Compagnie d'Ordinateurs et de Matériel Multividéo), une usine souterraine construite sous un « terre-plein en gazon d'où émergent quelques éléments techniques : orifices de conduits, bouches d'aération semblables à celles qui équipent les navires, etc.[30] ». À la verticalité de *PlayTime*, Tati oppose une fiction souterraine « qui part du principe qu'il n'y a plus de place au niveau du sol et qu'il faut donc construire sous terre. Comme il n'y a pas de fenêtres, il y a des systèmes vidéo qui relient les bureaux les uns aux autres. Toute la communication se fait par postes de télévision interposés[31] ». La C.O.M.M. apparaît donc comme une entité omnisciente, où règne hypervisibilité et hypercommunication. Une sorte de panoptique offrant la possibilité de (sa)voir tout et tout de suite et tout le temps, d'observer l'autre à son insu et d'être observé à son tour[32]. On ne compte plus dans le scénario les moyens de maintenir la veille de l'information

18
En 1975, le *Hollywood Reporter* titra : « Jacques Tati to Make First Hollywood Film ! », David Bellos, *Jacques Tati, sa vie et son art*, Éditions du Seuil, p. 414.

19
Dominique Bidaubayle n'y serait pas étranger : « Lagrange m'a fait très plaisir un jour en me disant que Tati lui avait confié qu'il considérait Confusion comme son scénario le mieux écrit. » Dans *La Circulation des corps et des idées dans l'œuvre de Jacques Tati : autour de PlayTime*, Lille, ANRT, 2000, thèse de doctorat de Stéphane Goudet, p. 213.

20
Tati envisageait même de faire déborder Hulot dans l'univers d'autres cinéastes : « Un de mes rêves aurait été que Hulot tourne dans d'autres films, qu'il soit figurant. Tout à coup, on l'aurait vu à un arrêt d'autobus en train d'attendre, ou courant après un taxi. On se serait dit "Tiens, qu'est-ce qu'il fait là, celui-là ?", et le film aurait continué comme si de rien n'était. » Dans *Cahiers du cinéma*, n° 199, mars 1968.

21
Hulot tient encore le rôle principal dans la version 1 de *Confusion*. Les gags qui le concernaient dans cette première mouture ont été redistribués à différents personnages dans la version définitive, plus en adéquation avec le comique démocratique que prônait Tati.

22 et 23
Télérama, Hors-série spécial Tati, p. 90, mai 2002.

24
Nicolas Ribowski, assistant réalisateur de Tati sur *PlayTime* confia que « jouer ne l'intéressait plus. Son vrai plaisir était de mettre en scène ». François Ede et Stéphane Goudet, *PlayTime*, Éd. *Cahiers du cinéma*, 2002.

25
Scénario de *Confusion*, p. 2. Tati parlait à Dominique Bidaubayle du vieillissement de Hulot en 1978 : « Ou il vieillit bien, et ne surprend pas trop, ou il faut partir dans un cinéma plus jeune, avec de jeunes cinéastes avec moi, et chercher des personnages dans la vie, de nouveaux acteurs, et en fait, de faire un nouveau personnage […]. C'est chouette aussi de construire de nouveaux petits Hulot. » *Le Personnage cinématographique de Jacques Tati*, mémoire de maîtrise, p. 76-77.

26
Si la filiation avec Hulot est avérée, elle l'est encore plus avec le personnage de bandes dessinées, Gaston Lagaffe. Bien qu'on ne sache pas si Tati fut influencé par le personnage flemmardement génial et poète de Franquin, les comparaisons sont confondantes : tous deux sont ingénieurs, auteurs de sabotages involontaires par leurs inventions extravagantes, et baba cool flirtant avec une jolie secrétaire en tailleur.

27
Sparks, installés à Londres, songeaient à diversifier leurs activités en Europe et en firent part à un agent de leur label de disques. Le nom de Jacques Tati fut évoqué. Quelqu'un parvint à contacter le cinéaste et la rencontre se fit. Les frères Mael enregistrèrent une chanson en hommage à Tati, intitulée *Confusion* dans leur album *Big Beat* sorti en 1976.

28
Ron Mael, extrait de « Memory of Jacques Tati », *Sparks Guide Book*, Yuichi Kishino, 2006.

29
Sigle que l'on doit à Dominique Bidaubayle, in *La circulation des corps et des idées dans l'œuvre de Jacques Tati : autour de PlayTime*, Lille : ANRT, 2000, thèse de doctorat de Stéphane Goudet, p. 213.

30
Scénario de *Confusion*, p. 8.

31
Interview de Sophie Tatischeff par Didier Boulot et Dominique Dante, *Cinémascope*, janvier-février 1995

(téléviseur, téléphone, télex), et par extension de « tenir à l'œil ». La paranoïa, la surveillance, l'interaction entre observateur et sujet de l'observation, thèmes récurrents chez Tati, trouvent ici leur pleine expression. Actionné par on ne sait qui, un « tube télescopique bizarre dont, à première vue, on a du mal à comprendre l'utilité[33] » émerge du sol lors de la visite du terre-plein extérieur de l'usine par le ministre de l'Industrie. « L'œil écoute[34] », la formule est encore plus vraie pour *Confusion*, et ce n'est pas Luther qui dirait le contraire, se retrouvant dès les premières minutes dans le hall de l'usine « nez à nez avec une oreille immense, sculpture qu'en côtoie une autre en forme d'œil[35] ». La phrase générique de *Mon Oncle* « tout communique ! » prend une dimension locale (le « tout en verre » des bureaux de la C.O.M.M. repris de Tativille) et mondiale : la mise en contact instantanée avec un espace autre, par la simple pression d'un bouton. Par la dématérialisation des matériaux (verre) et les nouveaux médias, la frontière entre intérieur et extérieur est de plus en plus mince[36] et prête à des situations comiques : le P.-D.G. de la C.O.M.M. fait dire à sa secrétaire qu'il n'est pas arrivé alors que l'on peut le voir depuis le bureau attenant.

Confusion regorge de médias en tous genres (télévision, cinéma, photographie). Et ce n'est pas tant ce qui s'y dit qui importe à Tati (les dialogues et les textes sont peu nombreux dans le scénario), que les usages et les comportements qui en découlent. « Le message, c'est le médium », professait Marshall McLuhan. *Confusion* décrit un « décor uniforme et inhumain […] envahi par le matériel audiovisuel[37] », où les employés sont si absorbés par leurs écrans et leurs activités passives, qu'ils « ont l'air déshumanisés au point de ressembler à des robots inactifs[38] ». Et Tati le pressentait : le monde se virtualise. La vitesse des médias escamote peu à peu le réel au profit de sa représentation[39] : les touristes de l'Economic Tour, dans une séquence désopilante, n'ont guère le temps de photographier les monuments lors de leur excursion en bus, sans cesse interrompus par la plongée de leur car dans des tunnels souterrains obscurs, et se mettent à photographier l'image diffusée par la C.O.M.M. sur les écrans incrustés dans leurs sièges. C'est l'amoindrissement de la réalité par le prisme des nombreux filtres que Tati a tenté de questionner en passant constamment du réel au virtuel (division du scénario entre les scènes C pour « cinéma » et en V pour « vidéo »), et en soulignant une contradiction : plus le réel est médiatisé (passe par un média), plus la perception et les sens sont troublés. Comme pour *L'Illusionniste,* les personnages sont amenés à voir et à entendre « de travers » leur environnement proche. Les informations submergent le P.-D.G. de la C.O.M.M. Les sonneries retentissent simultanément alors que des écrans clignotent et que des voyants s'allument. Il se met alors à confondre les formules orales avec les formules d'écoute, – la bouche avec l'oreille – lorsqu'il accueille la secrétaire et le jeune Luther dans son bureau par un « Allô ! ». Tati multiplie les éléments de liaison : câbles, antennes, fils électriques, écouteurs, bouches d'aération, qui assurent la permanence et la vitesse du signal. Mais « passé un certain point d'accélération se produit un renversement de toutes les structures de la chose accélérée[40] ». À l'image de l'autoroute dans *Trafic*, l'efficacité de la communication repose sur la fluidité, le chemin le plus court : la ligne droite. Et toute ligne droite chez Tati finit par être déroutée. Dans *Confusion*, elle devient sinusoïde, perturbée par deux formes de sabotage que Tati insuffle à des fins comiques : le parasitage et l'oisiveté.

IX
OBJECTIF K16 : EN FAIRE VOIR DE TOUTES LES COULEURS

Dans un des carnets à gags appartenant à Tati, on pouvait trouver ces lignes : « Une production en Tati color. Mettre des costumes qui fondent et qui coulent. Seul un homme en noir reste très digne. » Cette simple idée, la plus brillante de *Confusion*, donnera lieu à une des scènes les plus drôles et visuelles du texte. En effet, l'objectif K16 à foyers colorés inventé par Luther a le pouvoir de colorer ce qui est filmé ou projeté[41]. Ainsi, une HLM blême se transforme en un joyeux immeuble multicolore. Comme toute innovation technologique, elle possède son revers et ne tardera pas à dysfonctionner lors d'une cérémonie officielle qui verra les visages de militaires virer au vert et au mauve, et leurs accessoires se liquéfier. Tati s'est toujours beaucoup méfié de la couleur, qui pouvait selon lui supprimer des effets comiques ou gâcher la subtilité d'un gag. C'est pourquoi elle devait être signifiante. On songe au gris du quartier moderne de *Mon Oncle* et aux murs de Sainte-Sévère qu'il a fait repeindre dans *Jour de fête*, et qui n'avait pour but que de faire éclater les couleurs du quartier de Saint-Maur et marquer l'arrivée des forains. Avec *Confusion*, elles auraient été un facteur comique à part entière.

Plusieurs hypothèses peuvent être avancées quant à l'idée maîtresse de *Confusion* avec cette invention qui en fait voir de toutes les couleurs : l'objectif à bandes colorées du procédé Thomson Color utilisé pendant le tournage de *Jour de fête* qui, inexploitable, faillit causer la perte de Tati, et avec lequel il réglerait ici quelques comptes. Les fuites et fontes des images seraient aussi une parodie grinçante des premiers balbutiements de la télévision américaine couleur, dont Tati aurait fait l'expérience lors de ses nombreux voyages aux États-Unis, et dont les couleurs variaient constamment. Mais à la lecture de ces scènes en Tati color, on ne peut s'empêcher de songer à l'influence du peintre Jacques Lagrange, chantre de la couleur et de la lumière, qui côtoya Matisse. Il faut dire que la peinture[42] et, par extension, la couleur ont aussi durablement imprimé la rétine de Tati, petit-fils et fils d'encadreur, féru d'impressionnisme, qui vit passer des tableaux de Kees von Dongen, le roi des fauves, ou Toulouse-Lautrec, le roi de la fée verte. Qu'est-ce que le dysfonctionnement de l'objectif K16 sinon une séquence impressionniste qui voit se dissoudre la matière elle-même, et où « les notions fixes qui avaient permis de concevoir et de voir une réalité permanente sont immolées pour acquérir les deux éléments les plus réfractaires à la peinture : le mouvant et sa conséquence, la durée[43] » ?

X
MAIS PAS SI VITE !

« Le Monde entier devient une clinique[44] », répétait Tati. Dans le microcosme que représente la C.O.M.M., où tout doit rouler (vite si possible), être fluide et impeccable, la moindre poussière prend une proportion délirante. Tati multiplie donc les grains de sable pour faire dérailler la machine.

Le sifflement est omniprésent dans la filmographie de Tati. Dans *Mon Oncle*, il est une manœuvre de distraction fatale. C'est le sifflement d'un nettoyeur de vitre que le patron de la compagnie

32
« […] la planète entière est devenue une coulisse pleine de chuchotements où une grande proportion de l'humanité gagne son pain en maintenant le reste en résidence surveillée », disait Marshall McLuhan, dans *D'œil à oreille*, Éd. Denoël Gonthier, 1977, p. 159

33
Scénario de *Confusion*, p. 59.

34
Titre d'un ouvrage de Paul Claudel publié en 1946.

35
Scénario de *Confusion*, p. 13.

36
« Le téléspectateur se trouve constamment dans cette situation. Il est sous-marin. Il est bombardé d'atomes qui font apparaître l'extérieur comme intérieur en une perpétuelle aventure au cœur d'images floues et de contours mystérieux. » Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Éd. Mame/Seuil, coll. Points, 1968, p. 371.

37
Scénario de *Confusion*, p. 37 et p. 8.

38
Idem, p. 115.

39
À l'image des monuments fantômes reflétés dans les éléments en verre dans *PlayTime*.

40
Marshall McLuhan, *D'œil à oreille*, op. cit. p. 23.

41
Il est impossible de savoir si Tati avait connaissance du travail d'André Girard, mais il y a de troublantes analogies avec l'invention de Luther et le travail de ce peintre qui prônait l'art d'égayer les vieux murs décrépis. Vers 1950, Girard peignait directement sur de la pellicule 70 mm, qu'il appelait « peinture sur lumière ».

42
La figure du peintre est omniprésente dans les films de Tati, le pinceau à la main, ou mélangeant les pigments, et la peinture n'est jamais tout à fait sèche (comme cette scène du banc dans le vestiaire des footballeurs dans *Confusion* qui générera quelques quiproquos comiques), comme pour dire l'impermanence des choses, qu'un film n'est jamais tout à fait fini pour Tati.

43
René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Éd. Flammarion, 1955. p. 158.

44
Interview de Jacques Tati par Michel Mourlet, *Les Nouvelles littéraires*, novembre 1967.

Altra dans *Trafic* attribue à Hulot (de dos dans la scène) qui a pour conséquence son remerciement. Le sifflement marque un certain détachement, une distance par rapport aux contingences, un laisser-aller. Entre le siffleur et le tourneur de pouces, il n'y a qu'un pas[45]. Et dans *Confusion*, les « traîne-savate » sont nombreux. Cette nonchalance (autobiographique[46] ?) contagieuse au fil des pages est, en plus des arrêts incessants du flux (par la grève, les problèmes techniques en tous genres) et des défaillances d'un climatiseur qui ramollit les uns et frigorifie les autres, un facteur de ralentissement général du régime de la C.O.M.M. Une forme de résistance à la hiérarchie qui finira par abdiquer. Dans un contexte d'extrême rétention/retenue côté dirigeants, les employés apparaissent de plus en plus relâchés, débraillés. Le procédé même de Luther qui fait couler les matières et les couleurs met en branle la perfection formelle, déborde le cadre pour créer des images délirantes, psychédéliques. Tati, un hippie[47] subversif ? Chantre des loisirs et de l'oisiveté certainement quand on songe aux titres de ses films : *Jour de fête*, *Les Vacances de Monsieur Hulot*, *PlayTime* et *Parade*. Et la dernière scène de *Confusion* qui voit s'enfoncer dans la nuit la charrette contenant l'équipe de tournage, Luther et la secrétaire serait moins une fin nostalgique, qu'une ode au brinquebalant, aux trajets imparfaits, et surtout à une certaine lenteur.

XI
GAGS À GOGO

Le comique de *Confusion* tient dans son titre même : la confusion que génèrent les nombreux filtres qui s'interposent entre la réalité et l'image, celle qui règne progressivement dans l'usine, et le jeu permanent du faux-semblant. Les personnages de Tati sont souvent pris en flagrant délit d'un acte qu'ils n'ont pas commis. La filmographie de Tati en atteste, les apparences sont souvent trompeuses. La frontière est extrêmement mince entre vertu et vice, entre le blanc et le noir : la projection d'une diapositive mal orientée fait passer un employé charriant un lourd colis pour un dormeur[48] ; la suie d'une explosion accidentelle déclenchée par Luther dans un studio de la C.O.M.M. transforme un marié en défunt. Les meilleures confusions sont celles qui ridiculisent les puissants : une fois passée à travers l'objectif coloré de Luther, la moustache d'un militaire se met à fondre au point de le faire ressembler à « un bandit de grand chemin » ; ou le ministre de l'Industrie qui devient clown lors de son discours à l'usine prononcé devant un micro à bonnette rouge. C'est à chaque fois l'autorité qui est remise en question.

Le comique de *Confusion* prolonge également la réflexion de *Mon Oncle* et de *PlayTime* sur la bêtise de certaines automatisations de la vie courante. Il imagine des obsèques sur tapis roulant, des porte-manteaux payants automatiques qui jettent les vêtements au sol une fois la durée écoulée et épingle les systèmes de régulation, du petit coin aux grands boulevards : « À un carrefour rempli de feux, un automobiliste attend que le sien passe au vert. Il se trouve seul, isolé au milieu de tous ces signaux, montrant l'inutilité de leur grand nombre[49]. »

XII
TATI, VISIONNAIRE

Tati a souvent eu une longueur d'avance sur l'architecture, les accessoires et les technologies qui peupleraient le monde de demain[50]. En installant son histoire dans un futur non daté et en faisant de la C.O.M.M. un vaste laboratoire à la pointe de la recherche électronique en matière audiovisuelle, le cinéaste pouvait laisser libre cours à son imagination. Outre la multiplication des écrans (résonance d'autant plus forte pour un lecteur du XXIe siècle), Tati anticipe l'écran plat[51], une forme d'internet avant l'heure avec un système de messagerie instantanée par écran interposé, la miniaturisation de téléviseurs (sous forme de bracelet offert à la femme du ministre), et des écrans incrustés dans les fauteuils de l'Economic Tour, qui, au passage, anticipe avec quelques décennies d'avance le transport *low cost*[52] ! « L'artiste […] partage avec le visionnaire le don et le courage d'entendre le langage du monde extérieur et de le relier au monde intérieur[53]. »

XIII
ASPECTS INÉDITS

La frontière entre intimité et espace public fut une des questions abordées par *PlayTime* (la fameuse scène de vis-à-vis entre les deux appartements aux larges baies vitrées et le voyeurisme qui les sous-tendait). « Nous appartenons à une civilisation qui éprouve le besoin de se mettre en vitrines[54] », déclarait Tati. Avec *Confusion*, le cinéaste aurait poussé plus loin le voyeurisme, et ce qui n'était qu'une ébauche de strip-tease dans le film de 1967 tourne à l'obscénité dans l'ultime projet. La nudité (que l'on retrouve plus volontiers chez un Maurizio Nichetti, dont Tati avait adoré le premier long métrage *Ratataplan*) et la question sexuelle marquent une grande rupture dans l'écriture de Tati[55]. À la vue de certains mannequins, la secrétaire se déboutonne, cette dernière devient clairement intime avec Luther à la fin du scénario, mais surtout, une scène entière à l'aéroport envisageait le passage de touristes au rayon X, alors montrés dans leur plus simple appareil. Pas si étonnant que ça : sans jamais trouver le chemin de la pellicule, certains gags graveleux (certes rares) consignés dans les carnets de gags de Tati appartenaient à ce genre de comique en dessous de la ceinture : « Le forain qui donne un petit coup de plumeau dans son manège, il n'ose le passer sur le derrière » ou encore « Le blessé qui est sur une civière posée à ras du sol. Visite de la femme du ministre, il jette un coup d'œil sous les jupes tout en faisant le malade ». D'aucuns diront qu'avec l'âge, les vieux messieurs virent coquins, mais il est plus probable que Tati ne voulait qu'exacerber ce qui était déjà visible dans le années 1970 et 1980 : la banalisation de la sexualité et la prémonition d'un déshabillage médiatique de plus en plus à l'œuvre dans les émissions TV. Encore une longueur d'avance.

La pollution[56] fait également l'objet d'un gag, autour de rameurs en canoë qui font voler les déchets provenant de l'usine au-dessus de leur tête en pagayant, et dont la navigation est entravée par une mousse détergente, vision apocalyptique que l'on tente de dérober à la vue du ministre en visite. Et fait assez rare chez Tati pour être également souligné, l'aspect scatologique de certains détails du scénario, comme ce touriste néerlandais qui éprouve quelques difficultés à uriner dans les toilettes riquiqui de l'Economic Tour et cette « matière incongrue » que le P.-D.G. de la C.O.M.M. retrouve sur son bureau (en réalité de la confiture).

Enfin, avec l'objectif K16 du jeune ingénieur, Tati aurait peut-être pour la première fois recouru au trucage (il est évidemment impossible de savoir sous quelle forme il envisageait la réalisation de ce gag). Lui qui avait toujours exercé un comique plutôt réaliste, sans effet spécial, il semble qu'avec *Confusion*, le gag aurait nécessité une supercherie visuelle pour parvenir à l'effet désiré : faire subitement couler les couleurs sur les visages et fondre les matières.

XIV
CONFUSION, SUITE ET FIN

L'écriture de *Confusion* fut le dernier combat de Tati qui souffrait d'un cancer depuis quelques années, interrompue par les nombreuses opérations qu'il subit et les dépressions qui s'en suivaient. Le scénario fut tout de même achevé et fêté en octobre 1982. Quelques semaines plus tard, Tati fut admis à l'hôpital pour une mauvaise pneumonie et y décéda le 4 novembre 1982 d'une embolie pulmonaire. Dominique Bidaubayle confia à propos de *Confusion* : « Mon rêve aurait été de le réaliser moi-même[57]. » Il fut avec Jean L'Hôte et Pierre Étaix réunis par Tati à l'hôpital peu de temps avant sa mort : « En parlant de *Confusion*, il nous a dit que quelqu'un devrait le réaliser un jour en me regardant longuement. Je n'oublierai jamais cet instant. Je n'ai jamais eu l'opportunité de reprendre ce projet… » En 1991, Sophie Tatischeff songea à en faire son troisième film[58], avant de le proposer au réalisateur Otar Iosseliani, ami de Tati, rencontré au Festival de Moscou en 1975 qui déclina l'offre : « J'ai lu avec plaisir ce scénario et j'ai réfléchi. Quand je serai mort, je ne pense pas que mes scénarios seront réalisables par quelqu'un d'autre que moi, parce que c'est un tel bordel dans un scénario que comprendre ce que je voulais faire me semble très difficile. J'ai donc dit à Sophie : "Écoute, je ne peux pas le faire. Je comprends que tu veuilles que ce film finisse par être réalisé, mais *post mortem* on ne peut pas le faire à sa place. Le texte écrit par un poète est un texte écrit et achevé"[59]. » S'attaquer à l'ultime projet d'un monument du cinéma français n'est pas chose aisée. Et le metteur en scène et réalisateur français Bruno Podalydès l'a bien compris, en organisant une lecture du scénario par de jeunes comédiens, sans fioriture. Parce qu'au final, il revient à chacun de réaliser son propre *Confusion*, et d'exaucer ainsi le souhait permanent de son créateur : la participation active du public.

45 Dans un passage du scénario qui explique les défaillances de la climatisation, le patron de la C.O.M.M. surprend Duval, son bras droit, en train de vérifier le calibrage des pouces des techniciens.

46 Dans une correspondance de 1955, Tati confesse : « En effet, je suis actuellement en pleine préparation de tournage avec la responsabilité d'une équipe complète de techniciens qui m'interdisent toute dérogation à leur plan de travail dont le minutieux graphique s'accommode assez mal de ma nonchalance. »

47 Le mouvement hippie fut marqué par la recherche de nouvelles perceptions sensorielles, le psychédélisme et la remise en cause de l'idée d'autorité et de domination.

48 Ce gag, comme d'autres de *Confusion*, remonte à l'époque de *Mon Oncle*, figurant parmi le millier de dessins qu'exécuta Pierre Étaix entre 1954 et 1956. Celui-ci est issu d'une série intitulée « Confusions ».

49 Scénario de *Confusion*, p. 123

50 La cuisine de *Mon Oncle* proposait des outils de cuisson que la domotique n'avait pas encore élaborés. De même que Tati avait anticipé, et il s'en amusait beaucoup, l'architecture tout en verre et acier de Tativille dans *PlayTime*, préfigurant de quelques années la construction du quartier de la Défense. En matière de cinéma, il fut également un précurseur, on le sait, en matière de tournage en couleurs et en vidéo.

51 Scénario de *Confusion*, p. 78.

52 En France, on doit l'apparition du terme *low cost* à la distribution à bas prix de produits courants par certaines enseignes commerciales. Et la première n'était autre que… Tati !

53 Marshall McLuhan, *D'œil à oreille*, *op. cit.* p. 32.

54 Interview de Jacques Tati par Michel Mourlet, *Les Nouvelles littéraires*, novembre 1967.

55 Dans la première version du scénario, un acteur manifestait des problèmes d'impuissance une fois la caméra glissée sous les draps pendant le tournage d'une scène dramatique.

56 Tati abandonna une idée de la première version de *Confusion*, un brin facile mais hilarante : un reportage présentait l'œuvre d'un peintre qui connut une rupture entre une période colorée dite « Pré-Pollution » et les tableaux grisâtres qu'il réalisait désormais.

57 *La Circulation des corps et des idées dans l'œuvre de Jacques Tati : autour de PlayTime*, Lille : ANRT, 2000, thèse de doctorat de Stéphane Goudet, p. 213.

58 Interview de Sophie Tatischeff, in *L'Image de la société dans les films de Jacques Tati, mémoire* de Maryvonne Hasle, 1991, p. 134. Archives des Films de Mon Oncle.

59 Catalogue de l'exposition « Tati, deux temps, trois mouvements… », Stéphane Goudet et Macha Makeleff, Cinémathèque française, 2009, Éd. Naïve, Paris, p. 242.