



TRAFIC, JACQUES TATI, 1971

Par Alexandrine Dhainaut, iletaitunefoislecinema.com, juin 2008

Trafic apparaît comme le mal aimé dans la filmographie de Jacques Tati. Sorti en 1971, l'accueil qu'il reçut fut mitigé et peut, à tort ou à raison, être considéré comme un pas en arrière dans la carrière du cinéaste pour qui *PlayTime*, restait le « dernier » film.

Ligne, signe, fuite

Hulot reprend donc la route après trois films sédentaires. Le scénario de *Trafic* dessine nettement une ligne à suivre, de Paris à Amsterdam, érigée en véritable motif. Mais, comme souvent chez Tati, la ligne a son corollaire : la ligne de fuite. Il installe à nouveau cette dialectique (déjà à l'usage dans les précédents films) : une ligne dont la trajectoire ne cesse de dévier. La ligne invisible et les lignes (panneaux de direction, de signalisation, flèches et marquage au sol) sont autant de directives auxquelles la ligne de fuite *hulotienne* tente d'échapper. Une scène résume à elle seule tout le film : Hulot, pipe en bouche, est accoudé sur sa table de graphiste. Il se concentre et trace minutieusement une ligne nette et droite. La porte s'ouvre brusquement. Hulot sursaute, le crayon tremble, la ligne zigzague, le dessin est à refaire. Du signe (la ligne dessinée), on passe à la transcription visuelle : la scène du bidon d'essence. Le camion Altra se retrouve en panne

d'essence sur l'A1. L'autoroute est l'endroit de la ligne droite, Hulot se dirige donc tout droit. Or, dans cette direction, il n'y a rien, puisque le double autoroutier de Hulot en revient bredouille. Il faut donc dévier : il coupe l'autoroute par un chemin de traverse. *Trafic* est de loin celui qui exploite le plus les notions de déviance, de détour et d'infléchissement. C'est l'art tatién de désaxer : comment aller d'un point A à un point B en passant par A', A'', B' et B''. Le trajet devient parcours.

Hulot est lui-même un personnage fuyant, une forme changeante qui ne parvient à filer droit. En attestent l'irrégularité de son pas, ou les virevoltes de sa course lors de la scène du carambolage. Hulot est une « velléité d'être, il erre sans but et quand il y a but, celui-ci est très vite dilué dans les multiples détours qu'il emprunte avant d'y parvenir »¹. Socialement parlant, Hulot n'est pas non plus dans un rapport de confrontation, mais de désistement. Quand il salit d'une tache d'encre les lunettes de Maria, il feint de n'avoir rien fait. La fuite est par ailleurs à rattacher à des phénomènes extérieurs, souvent alloués au groupe, qui embarquent Hulot dans des situations non préméditées : dans les dernières minutes du film, Hulot descend les escaliers du métro, mais un flot de voyageurs bien décidés à remonter, parapluies grand ouverts, agrippe le sien et le ramène immédiatement à la surface. Hulot est un personnage fuyant autant que vulnérable au monde.

Il y a des similitudes évidentes entre Hulot et la truculente Maria. Plus littéralement que Hulot, c'est une forme changeante, un caméléon : elle change de vêtements en fonction du contexte dans lequel elle se trouve. Par véhicule interposé, Maria est un véritable électron libre. Dans sa décapotable jaune, elle suit et devance le camion Altra avec une conduite déconcertante et une absence manifeste de direction. Ignorant presque la ligne droite, elle bifurque, serre les virages et zigzague à la manière d'une guêpe autour du camion, non sans rappeler celle qui tourmentait François dans *Jour de fête*. C'est d'ailleurs elle qui provoque l'accident, une des scènes les plus remarquables de *Trafic*. La course folle de cette dandy dardée inverse le sens giratoire d'un policier. Dès lors, c'est le départ en vrille, la confusion des sens.

On laisse parfois entendre que Tati s'en prenait à la modernité, mais c'est davantage contre la rectitude de la vie, la géométrisation de l'espace par les tracés, lignes et directions qui sont surtout des directives, que Tati s'érige, contre celles-là mêmes qui empêchent les hommes de circuler, de penser librement.

Mouvement, instabilité, confusion

Il est délicat d'engager l'analyse d'un film de Tati sans risquer de se perdre dans les détails. Les plans-tableaux sont souvent « grouillants » (composés à la manière des peintures de Bruegel), et fondent l'esthétique caractéristique du cinéaste : une composition moléculaire basée sur le plan d'ensemble, la profondeur de champ et le foisonnement des détails. Dès l'ouverture de *Trafic*, Tati met en scène la réflexivité picturale de l'usine, en filmant les machines et les ouvriers alignés sur plusieurs plans. Aussi, l'ultime scène d'embouteillage illustre parfaitement l'idée de plan-fourmillement : les voitures agglutinées forment une grille géométrique stricte, tandis que les parapluies noirs les contournent de manière aléatoire.

Trafic met en scène le mouvement perpétuel, les variations de vitesse et de rythme. Rien n'est stable bien longtemps. Aussi, les choses et les êtres se croisent, chancellent et se confondent. Faute de savoir lire la langue, ils sont plusieurs, perplexes devant un caisson venu d'Asie, dont on ne distingue pas le haut du bas. Le camion Altra se voit lui-même pris dans le tourbillon des flux et reflux, entre les routes, le garage, la douane et le commissariat. Par le mouvement, Tati se joue

¹ Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1987, p.18

de l'immuable, pour engendrer des situations comiques. Lorsque Hulot raccompagne le monsieur accidenté, sa conduite est on ne peut plus hésitante. Il s'arrête en chemin, le bruit du moteur, sa posture, tout nous laisse penser qu'il va partir sur les chapeaux de roues mais c'est tout droit en arrière qu'il détale. Plus loin, Hulot s'installe dans une voiture sur socle au salon de l'automobile vide. Il claque la portière et bascule aussitôt la tête en bas, laissant découvrir la moitié intérieure d'une voiture disséquée.

Trafic représente la confusion des genres, ouvriers-patrons, hommes-femmes, mais surtout celle des langues. On y retrouve du français, de l'anglais, de l'allemand et du néerlandais. Leur coprésence tend à neutraliser les langues, pour insuffler davantage de désordre.

Le corps comique : distance, mise en mouvement d'une parole muette et mécanisation

À des fins purement comiques, Tati respectait une certaine distance entre la caméra et les choses : la deuxième séquence de *Trafic* montre un plan d'ensemble mettant en scène les organisateurs du salon, encore vide. La distance génère ici une situation qui confine à l'absurde : nous sommes trop loin pour savoir ce qui fait soulever ces jolies jambes d'experts au-dessus de fils qui nous sont invisibles.

Bien que *Trafic* ait pour thème la voiture, nous n'y pénétrons jamais. Tati refusait le gros plan, qui l'aurait obligé à se rapprocher des corps, et empêcherait l'existence de ce qu'il exploite dans *Trafic* : le voyeurisme. Le film mêle aux scènes fictives des plans volés de la réalité, montrant des conducteurs qui bâillent ou se curent le nez. En outre, les personnages tiennent aussi une certaine distance entre eux. On échange peu de mots chez Tati, mais on se regarde beaucoup, par curiosité, contemplation, étonnement ou même par soupçon. Hulot lui, use davantage du geste pour s'exprimer, que des mots. Les exemples sont nombreux : Maria, victime d'une mauvaise blague, croit son chien écrasé sous sa propre roue de voiture, alors qu'il ne s'agit que d'un manteau poilu de hippie. Hulot, qui lui a compris la fourberie, n'essaie pas d'expliquer la facticité de l'accident par des mots mais par des gestes : il s'essuie alors les pieds dessus, lui arrache le bouton-museau, et finit par l'enfiler. Plus loin, tandis que Maria et un bellâtre flirtent, Hulot se retrouve la tête en bas, pendu par les pieds dans le lierre de la façade. À aucun moment, il ne les interrompt. Seules des pièces de monnaie tombant au sol témoignent de sa présence par le son. Le gag est imparable.

Bergson avançait que le burlesque découlait d'une forme de mécanisation du corps, une certaine raideur, « du mécanique plaqué sur du vivant », qui en décuplerait la force comique. Cette théorie semble avoir été conçue pour *Trafic* : le sourire forcé du commercial, la symétrie des motards de la police qui exécutent les mêmes gestes et se déplacent synchrones, ou encore plus nettement, lors de la scène du carambolage : progressivement les gens sortent des voitures et se mettent à exécuter genuflexions et autres fléchissements et ce, à intervalles réguliers à la manière d'automates.

Trafic n'est sans doute pas aussi cohérent que les autres films, et laisse parfois l'impression d'une succession de gags, avec ses moments de lenteur, plutôt qu'une impression de géniale globalité comme pour *PlayTime*. Mais il n'en reste pas moins savoureux, car même un peu « bâclé », le cinéma de Tati ne connaît pas la médiocrité.

Enfin, *Trafic* est le film d'adieu symbolique à Hulot qui, pour la première fois, ouvre son parapluie dans la dernière scène du film, comme pour mieux éclipser le personnage fétiche de Tati.

D'ailleurs, dans le manuscrit d'un projet resté inachevé, *Confusion*², Tati envisageait même de le faire mourir, mais il disparut avant. « *Un personnage, et même et surtout une velléité de personnage, ça s'accroche* »³.

Pour retrouver l'article original, cliquez [ici](#)

² Lire les deux articles consacrés à Confusion, un scénario inédit de Jacques Tati [ici](#) et [ici](#)

³ *Ibid.*