



▼ À L'ÉCOLE

École et cinéma

Auteur

Suzanne Hême De Lacotte

Date

2013

Descriptif

Éléments de synthèse de la formation organisée dans le cadre d'École et cinéma consacrée aux films « Le Chien jaune de Mongolie » de Byambasuren Davaa et « Les Vacances de Monsieur Hulot » de Jacques Tati.

ANALYSE DE « LE CHIEN JAUNE DE MONGOLIE » ET « LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT »

LE CHIEN JAUNE DE MONGOLIE de Byambasuren Davaa - 2005 (Mongolie-Allemagne)

Le Chien jaune de Mongolie est le second long-métrage de Byambasuren Davaa, après L'Histoire du chameau qui pleure (2004 – documentaire). Née à Ulanbaatar (capitale de la Mongolie) la réalisatrice a travaillé pendant quelques années pour la télévision mongole avant d'intégrer l'école de cinéma de Munich en Allemagne, dans la section documentaire (L'histoire du chameau qui pleure est d'ailleurs son film de fin d'études).

Le Chien jaune de Mongolie comporte de nombreuses références au genre documentaire, sans pour autant pouvoir être considéré comme tel. Il trouve sa source dans l'adaptation d'un conte : « La Cave du chien jaune » de Gantua Lhagva, et son intrigue se développe dans les steppes situées au Nord du pays. L'histoire en est très simple :

Nansal, une écolière de sept ans, revient chez ses parents pour les vacances. Elle retrouve sa sœur cadette et son petit frère. Ensemble, ils vivent de façon traditionnelle d'élevage et de la fabrication de fromages. Ils ont pour habitat une yourte. Alors que Nansal ramasse des bouses séchées pour le feu, elle trouve un chien abandonné qu'elle décide d'adopter contre l'avis de son père qui s'en méfie (il pourrait avoir vécu avec des loups et développé un comportement agressif).

Le film va jouer d'une part sur la restitution fidèle du cadre de vie nomade d'une famille traditionnelle mongole, instaurant peu à peu un principe d'opposition avec un mode de vie plus moderne, et d'autre part sur la dimension propre au conte (il s'agit d'un récit initiatique, inspiré d'un conte populaire), qui tend parfois à l'onirisme. Cette dernière impression est renforcée par l'évocation, jamais appuyée, d'une spiritualité bouddhiste fondée sur la réincarnation et qui traverse tout le film.

Cette formation a été conçue à partir de l'analyse de quatre extraits du film, l'occasion à chaque fois de revenir sur un aspect esthétique ou thématique l'œuvre :

- 1) Séquence d'ouverture
- 2) Le démontage de la yourte
- 3) Chez la grand-mère
- 4) Fin du film



1) La séquence d'ouverture



La première impression visuelle du film est donnée par le générique, ou plutôt par le double générique : l'écran est dissocié en deux espaces, le premier, à gauche, réservé au texte en mongole (en jaune), et à droite au texte en allemand (en blanc). Le film a été co-produit en Allemagne) un principe de verticalité et un principe d'horizontalité, signe de la double culture de la réalisatrice.

Le premier plan du film nous montre un plan large d'un paysage au crépuscule (en français, on dirait que la tonalité du plan est « entre chien et loup ») : on identifie mal les personnages. Ceux-ci apparaissent en ombres chinoises, ils n'ont pas de nom, nous ne savons pas d'où ils viennent. On distingue simplement un enfant et un homme adulte mais il nous est impossible d'affirmer qu'il s'agit de Nansal et de son père, même rétrospectivement. Seul indice du plan : l'homme porte un chien qu'ils viennent enterrer, une première référence au chien du titre ?

Dès ce premier plan (fixe), il est question de réincarnation, mais cette évocation ne s'inscrit pas pour le moment dans une véritable dramaturgie.

Ce plan est en effet difficile à qualifier d'un strict point de vue dramaturgique : s'agit-il d'un flash-back ? D'un flash-forward (une anticipation sur ce qui va arriver plus tard ?) d'une rêverie ? De la mise en image d'un conte ?

On ne peut pas dire qu'à proprement parler ce premier plan inaugure l'histoire, d'autant qu'il est suivi par un second plan, entièrement noir qui fonctionne cette fois-ci uniquement sur des indices sonores qui semblent provenir d'un nouvel espace-temps.



Ce deuxième plan, noir, de quelques secondes joue sur ce qu'on ne voit pas et qui est simplement évoqué par la violence des sons. C'est à l'imaginaire des spectateurs qu'il est fait appel. A nouveau, l'absence de description précise de ce qui est évoqué, plonge le spectateur dans un univers à mi-chemin entre la légende et la réalité.



C'est avec une troisième série de plans que l'on entre pleinement dans l'histoire : on voit à l'écran des moutons, tués vraisemblablement par les loups, et des éleveurs les transporter (on comprend alors que les sons entendus auparavant étaient ceux de la lutte nocturne des bêtes). Cette fois-ci, l'image correspond davantage aux canons classiques du cinéma : on découvre en même temps les lieux (la steppe) et les habitants, qui rapidement vont devenir de vrais personnages.



Difficile de dire si l'on est en présence d'un film documentaire ou d'une fiction, mais au regard des deux plans précédents, le film nous invite dans un univers qui semble se situer dans un entre-deux, entre la légende et le réel, entre la chronique familiale et le conte.

Peu d'explications nous sont fournies : le spectateur découvre peu à peu de quoi il retourne, il accumule les indices, qui lui sont fournis essentiellement par les actions des personnages, qui lui donneront peu à peu une compréhension globale des enjeux du film et une connaissance des protagonistes.

L'arrivée de Nansal, qui retrouve ses parents le temps des vacances, introduit une thématique importante du film : la distinction entre un mode de vie traditionnel (celui de ses parents) et un mode de vie plus moderne, évoqué (mais jamais véritablement montré à l'écran) par son uniforme d'écolière et le fait qu'elle revient de la ville.

2) Le démontage de la yourte : la dimension documentaire dans *Le Chien jaune de Mongolie*

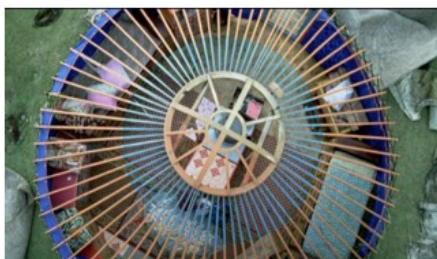
Le film est ponctué de séquences qui relèvent pour une grande part d'un regard documentaire, celle du démontage de la yourte en fait partie. Mais plus généralement, la cinéaste nous propose un film qui renvoie à une des fonctions premières du cinéma : la transmission de connaissances par l'image (et le son). Toute image est un prélèvement de la réalité, c'est du moins ainsi que les frères Lumière considéraient leur invention. Dans leur lignée, plusieurs cinéastes ont opté pour une approche documentée/documentaire du septième art, parfois au sein même de films de fiction. Et inversement, tout film de fiction comporte d'une certaine manière une dimension documentaire plus ou moins revendiquée. C'est que toute image cinématographique prélevée sur le réel nous raconte aussi une histoire. « *Le Chien jaune de Mongolie* » joue parfaitement et volontairement sur les deux registres.

Documentaire parce que le film prend le temps de nous montrer les gestes quotidiens d'une culture (en voie de disparition ?) : faire du fromage, préparer à manger, démonter la yourte etc. Les séquences sont souvent longues, elles laissent les personnages évoluer dans leur environnement, elles laissent également le temps au spectateur de prendre la mesure des lieux. Les personnages sont, dans la réalité, les membres d'une même famille et le cadre de vie qui est présenté à l'écran est bien le leur.

Fiction parce que l'histoire du chien a été scénarisée, mais aussi parce que le film est construit selon une certaine dramaturgie qui tient à l'envie de la cinéaste de nous raconter une histoire qui se « surajoute » à la réalité (cf en particulier le face-à-face du petit frère et des vautours).

Dans la séquence ci-dessous (le démontage de la yourte), c'est clairement la dimension documentaire qui est privilégiée : on comprend comment est construit ce type d'habitat (on découvre les différents éléments et matériaux qui composent la yourte), on découvre également que les enfants sont mis à contribution dès leur plus jeune âge pour aider les parents dans les tâches quotidiennes (rouler un tapis par exemple, de la même manière que Nansal était chargée d'aller récupérer des bouses pour le feu ou encore de surveiller un troupeau de moutons). Nous nous documentons donc sur le fonctionnement d'une famille en Mongolie mais toujours par le biais des actions des personnages, sans autre principe explicatif (comme le serait par exemple une voix-off).

Si l'approche documentaire prime ici (l'histoire est mise en suspens le temps de ces petites actions apparemment secondaires), le souci esthétique, le goût de la réalisatrice pour les beaux plans ressort quant à lui nettement, à l'image de plan en plongée sur la structure circulaire du toit. La séquence fonctionne car elle n'est pas uniquement informative mais comble aussi le plaisir des yeux des spectateurs.



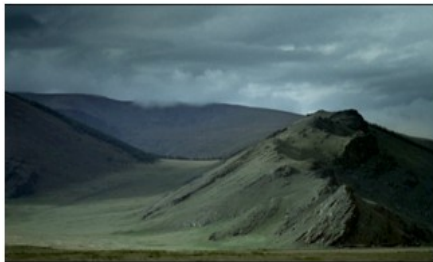


3) L'échappée de Nansal

La réalisatrice a plusieurs fois expliqué que l'idée du film lui avait été inspirée par un conte (le fameux chien jaune du titre). Alors que Nansal se fait surprendre par la pluie, elle trouve refuge chez une vieille femme qui l'accueille dans sa yourte et lui raconte cette histoire. Il est question d'un chien qu'un père cherche à éloigner pour le bien de la famille, de l'apprentissage (amoureux) d'une jeune fille. La séquence chez la grand-mère tranche tout d'abord par son atmosphère : les plans sont bien plus rapprochés (usage du gros plan), on est dans l'obscurité et les visages sont éclairés par une source de lumière faible (la lueur d'une flamme) qui projette des ombres sur les parois. On est littéralement hors du temps, dans un espace déconnecté momentanément du reste du monde et qui s'apparente presque à une caverne, bref un lieu propice aux récits extraordinaires, et où l'histoire même du film prend sa source. Un univers qui tranche avec la séquence étudiée précédemment.

La narration adopte ici plusieurs niveaux :

- L'histoire de Nansal qui s'est perdue et qui est recueillie par une vieille femme. C'est aussi d'une prise d'autonomie de la petite fille dont il est question (découverte d'un lieu où elle s'aventure seule, acquisition de nouveaux savoirs).
- L'histoire du chien jaune racontée par la vieille femme (qui joue également le rôle d'intermédiaire avec le spectateur, lui aussi en position d'écouter l'histoire).
- A un autre niveau encore : la question de la réincarnation qui est à nouveau abordée ici (niveau spirituel).



4) Un exemple de construction dramaturgique

La fin du film est un exemple typique d'une mise en scène fondée sur la création d'un certain suspense : le petit garçon va-t-il se faire dévorer par les vautours ?

La séquence est construite en montage alterné (les plans sur le jeune enfant alternent avec les plans sur les parents inquiets et le père qui part à sa recherche). De même, autour du lac, on retrouve un principe d'alternance des plans entre



l'enfant, les vautours et le chien.

La résolution du film passe par la réunion in extremis du père, du fils et du chien. Dans cette séquence, le père et le chien ont un but commun : sauver l'enfant. La course du père sur son cheval va même quasiment se confondre avec celle du chien qui, parvenu à se libérer, s'élanche vers l'enfant et fait fuir les rapaces : deux plans successifs nous montrent le père s'élançant sur son cheval et le chien qui court en direction du bambin.



L'enfant est sauvé, l'attelage et le troupeau peuvent reprendre leur route. Le dernier plan du film nous montre la rencontre entre la famille de Nansal et une camionnette invitant la population des steppes à voter. De rencontre, il n'est en fait pas réellement question puisque les deux mondes se croisent, imperturbables... Une cohabitation entre les valeurs traditionnelles et un mode de vie citadin est-elle possible ? La survie de ce mode de vie ancestral ne peut-il avoir lieu qu'au prix d'une indifférence pour la modernité ? Le dernier plan du film laisse le questionnement ouvert.



LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT de Jacques Tati - 1953



Tourné entre 1951 et 1952, « Les Vacances de Monsieur Hulot », deuxième long-métrage du cinéaste Jacques Tati, sort sur les écrans en 1953. Jacques Tati a débuté sa carrière dans le cinéma après avoir officié dans l'univers du music-hall avant la seconde guerre mondiale (on lui doit notamment une série de numéros intitulée « Impressions sportives »), d'abord acteur (notamment dans « Soigne ton gauche » de René Clément, 1936), il se tourne vers la réalisation au sortir de la guerre, à l'occasion d'un court-métrage, « L'École des facteurs » (1946) où il campe pour la première fois François le facteur, puis dans son premier long métrage, « Jour de fête » (1949) où l'on retrouve ce même personnage.

Le film est un succès et Tati est sollicité de toutes parts pour écrire la suite des aventures de François le facteur. Il n'en fera rien ne voulant pas céder à la facilité, préférant se consacrer aux « Vacances de Monsieur Hulot », son deuxième long métrage, où il donne vie pour la première fois à ce personnage lunaire, distingué et maladroit à la fois, et que l'on retrouvera de films en films par la suite.

Film comique qui fait se croiser deux lignes jusque-là plutôt indépendantes l'une de l'autre : le comique de mœurs (avec toute la charge de critique sociale qu'il implique, même si celle-ci demeure tendre, sans réelle cruauté chez Tati) et le comique burlesque.

« Les Vacances de Monsieur Hulot » constitue un véritable jalon dans l'histoire du cinéma parlant : l'usage que le réalisateur fait de la bande-son (dialogues, musique, bruits d'ambiance et bruitages) est tout à fait singulier : Tati va travailler la matière sonore de manière non-réaliste.

1) Entrée en matière : la séquence d'ouverture du film

« Les Vacances de Monsieur Hulot » s'inscrit clairement dans le contexte social de l'après-guerre. Le film se déroule pendant la période estivale, sur une petite plage bretonne et dans l'hôtel qui la surplombe. Au début des années 50, 15% des Français goûtent aux joies des vacances. C'est encore peu, mais les vacances ne concernent plus uniquement une catégorie privilégiée de Français. Le film le montre bien : les vacanciers qui profitent de la plage se composent aussi bien d'étrangers, de retraités, que de familles avec enfants d'origine sociale plus populaire.

Dès la première séquence, on assiste à ce qui est déjà devenu un classique des départs en vacances : les quais de gare et les bus sont bondés, les parents excédés, tous sont pressés d'arriver. Différents moyens de locomotion sont visibles à l'écran : train, voiture, vélo, bus...



Ces véhicules roulent vite, très vite pour certains, en tout cas beaucoup plus vite qu'une voiture qui détonne dans le paysage : vieille guimbarde identifiable à ses pétarades et qui ne possède pas les attributs de la modernité des autres



automobiles (puissance, confort, solidité).

D'emblée, le film s'ouvre donc sur un principe d'opposition : vitesse/lenteur, adéquation à une époque/inadéquation, nervosité/tranquillité, agressivité/douceur (le conducteur de la vieille voiture prend le temps de caresser un chien)...



Pour le moment, aucun personnage principal ne nous est présenté, si ce n'est cette vieille voiture qui a des comportements étranges, presque humains : qui est son mystérieux conducteur ? Possède-t-il les mêmes qualités que son véhicule ?

Par ailleurs, on peut noter une utilisation particulière de la bande son : aucune parole n'est audible (à ce sujet, l'emploi du haut parleur sur le quai de gare est devenu un classique !), la compréhension de la séquence se fait en effet par les éléments visuels, mais aussi par l'emploi de sons particulièrement mis en valeur : pétarades, cris, bruits de moteurs ou silence de la campagne. Les sons, dans « Les Vacances de Monsieur Hulot » (qu'il s'agisse de bruits environnant de musique, de bruitages particulièrement marqués ou de paroles isolées) contribuent à forger un monde à la fois ancré dans le réel et en décalage avec la perception que l'on en a habituellement. Comme si certains sons bénéficiaient d'un gros plan sonore. Ce traitement contribue bien évidemment au caractère comique du film, et de la première séquence en particulier.

2) L'arrivée de Monsieur Hulot

L'apparition de Monsieur Hulot (interprété par Jacques Tati lui-même) n'a donc pas lieu tout de suite. C'est une fois les estivants arrivés et installés à l'hôtel que le personnage principal du film peut faire son entrée, et quelle entrée ! Plusieurs points sont à noter ici :

- Monsieur Hulot est annoncé par le son de sa voiture. Un enfant assiste à son arrivée. Le regard enfantin a ici une grande importance : Hulot est un personnage qui se lie aux enfants et auquel les enfants s'attachent, il n'en va pas de même avec les adultes.



- L'arrivée de Monsieur Hulot est filmée comme un cataclysme : à peine a-t-il ouvert la porte (il n'est pas encore visible à l'écran) que le vent s'engouffre dans le salon de l'hôtel et détruit momentanément l'ordre établi. Il s'agit d'un personnage qui ne rentre pas dans le rang et qui provoque, sans le vouloir, de nombreuses perturbations !



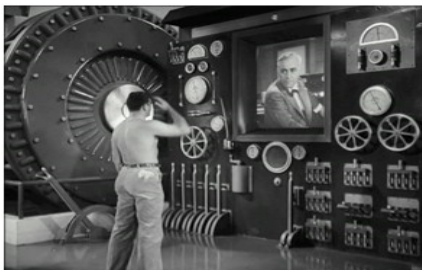
- Monsieur Hulot apparaît enfin à son tour, doté d'un certain nombre de caractéristiques physiques et d'une gestuelle toute particulière qui rendent son personnage immédiatement identifiable, et ce de film en film. A noter : Tati joue sur sa grande taille, il s'incline vers l'avant pour l'accentuer, en une posture qui semble sans cesse le déséquilibrer, mais qu'il compense en posant ses mains à la taille. Son pantalon est trop court et laisse voir ses chaussettes, il porte un chapeau, une pipe (qui l'empêche de parler). A l'instar de prédécesseurs fameux (comme Charlot, personnage sur lequel nous allons revenir), il peut être esquissé à l'aide de quelques traits (voir affiche en début de document). En cela, il porte les caractéristiques du personnage burlesque, apparemment inadapté à son environnement.



Dans cet extrait, à nouveau, le son a une importance capitale : la parole n'est pas le principal vecteur de communication entre les personnages et l'espace est envahi de sons extrêmement variés qui constituent un univers mi-réaliste, mi-absurde.

Au sujet de ce refus de la parole (chez Tati, la parole est souvent vide de sens), voir par exemple « Les Temps modernes » de Chaplin : sorti en 1936, le film fait de la parole un instrument de domination. Le directeur de l'usine parle par un micro et un écran interposés, alors que Charlot a conservé les attributs d'un acteur de l'époque du cinéma muet : traits physiques et gestuelles identifiables, mimiques expressives etc.

Les deux cinéastes ne sont pas exempts d'une certaine forme de nostalgie. « Les Vacances de Monsieur Hulot » tout comme « Les Temps modernes » formulent, avec les moyens du cinéma, une critique de la modernité : politique et très directe chez Chaplin (l'homme est asservi par le travail à la chaîne), plus nuancée et tendre chez Tati (et sans aucune dimension politique).



Le directeur de l'usine des « Temps modernes » s'adresse à ses employés par l'intermédiaire d'un écran. A mettre en regard du haut-parleur sur le quai de la gare dans « Les Vacances de Monsieur Hulot ».

3) Mise en scène de l'espace : importance du hors champ

La mise en scène de Tati se fonde en grande partie sur sa représentation de l'espace : il préfère les plans larges aux plans rapprochés, joue sur une grande profondeur de champ, et accorde une grande importance au hors-champ. Ce qui se passe hors-champ a autant d'importance (voir plus) que ce qui est visible. L'enjeu est important : il s'agit de laisser au regard du spectateur une grande liberté.

La découverte de la mer après un long voyage est par exemple associée au regard des enfants : le spectateur est invité à épouser l'émerveillement de ces derniers. La fenêtre de la voiture compose un cadre dans le cadre, comme second écran de cinéma qui viendrait redoubler l'écran « réel ». Ce plan accorde au moins autant d'importance à ce qui est vu à l'arrière-plan (la plage) qu'au premier plan (le regard subjugué des enfants, ou que l'on imagine tel car ils sont placés de dos). Le spectateur est invité, par la composition, à balayer l'image dans un mouvement de va-et-vient. Or, ce qui est perçu, c'est



aussi bien la mer dans son ensemble, que les baigneurs, la vie sur la plage, composée de micro-détails qu'il va falloir savoir découvrir.



La séquence du « ping-pong » est elle aussi très riche. Il ne s'agit plus cette fois-ci de poser un regard émerveillé sur l'environnement, mais de suggérer ce qui se joue hors-champ : une partie de ping-pong endiablée entre Monsieur Hulot et un enfant. A cette occasion, c'est un véritable lien de filiation qui se développe entre eux. Le hors-champ est suggéré de façon comique par le son de la balle de ping-pong qui rebondit et par les entrées et sorties de champ très chorégraphiées de Monsieur Hulot lui-même.



Sur le photogramme ci-dessus, la séparation entre champ et hors champ apparaît clairement : un premier espace de jeu « sérieux » est proposé à notre regard (le jeu de carte des adultes), un second espace est suggéré derrière les portes vitrées (le ping-pong enfantin). C'est la balle qui s'échappe du second espace pour se perdre dans le premier qui fait le lien. Monsieur Hulot part à sa recherche, et ce faisant, va faire dysfonctionner les règles en vigueur chez les adultes.

A noter : L'extrait visionné comporte un grand nombre de gags visuels et sonores que l'on peut s'amuser à détailler. Elle fonctionne sur le principe de réaction en chaîne, mais selon un tempo assez lent. Malgré cette apparente lenteur, la séquence, très peu découpée, a nécessité une préparation particulièrement minutieuse afin que tout s'enchaîne selon le bon tempo. Le désordre au cinéma, et en particulier dans le cas des films burlesques, ne peut naître que d'une extrême maîtrise de la mise en scène (position de la caméra, maîtrise des gestes, vitesse d'exécution...).



Comme nous l'avons déjà évoqué, la circulation du regard à l'intérieur des plans est d'une importance capitale chez Tati. Dans une fameuse séquence du film, Hulot détache une embarcation du treuil qui la retenait sur la plage. Le bateau



s'échappe vers la mer alors que son propriétaire était occupé à le repeindre. Une véritable petite enquête s'organise, fondée sur la circulation des regards.

Personne n'a vu Hulot détacher le bateau, pas même le spectateur. L'action s'est déroulée hors champ. Un plan sur le treuil nous donne l'explication de ce qui s'est passé sans pour autant désigner le coupable. Le propriétaire va donc balayer l'espace du regard à sa recherche. Premier raccord de regard sur un enfant (que l'on sait chahuteur) : ce n'est pas lui, second raccord de regard sur un couple distingué : impossible qu'ils soient coupables. Survient ensuite un plan sur Monsieur Hulot regardant le propriétaire du bateau. Le spectateur comprend immédiatement qu'il est l'auteur du méfait parce que LUI regarde autour de lui d'un air inquiet, avant de se sécher, l'air de rien, le dos avec sa serviette, ou plutôt, d'essuyer le poteau qu'il a derrière lui, en un gag visuel typique des films burlesque des années 20-30. Sa fuite à toutes jambes sur la plage achèvera de le confondre.

De même, deux photogrammes ci-dessus nous montrent à quel point les regards circulent dans le film, selon des lignes de force clairement marquées : l'homme qui admire une jeune femme sortant de l'eau alors que sa femme, hors-champ, le rappelle à l'ordre, ou encore Monsieur Hulot subjugué par la guimauve qui, selon les principes du comique de répétition, ne cesse de s'étirer dangereusement, et qui ne sait pas s'il doit intervenir ou non, créant à cette occasion une forme de suspense comique.

L'idée sous-tendue derrière chacun de ces exemples est que tout est affaire de relations entre les choses, entre les êtres. Le sens provient du regard que l'on veut bien porter sur le monde qui nous entoure, un regard qui chez Tati se caractérise par son attention extrême aux détails. Tout est net, mais dans cet excès de netteté, c'est une forme de désordre qui se fait jour.

4) Plaisir de la maladresse

La fin du film est marquée par une forme d'apothéose : la mise à feu accidentelle par Monsieur Hulot des fusées et autres feux de Bengale destinés à un feu d'artifice. Il se joue ici un principe de jouissance à l'œuvre dans nombre de films burlesques : la destruction gratuite. Toute la séquence est construite selon un principe d'opposition entre la maîtrise (les tentatives désespérées et bien inutiles de Monsieur Hulot pour réparer ses bêtises) et le chaos. Ce dernier procure chez le spectateur un véritable plaisir, celui qui caractérise toute dépense somptuaire et inutile en même temps. Le savoir que tout échappe et qu'en même temps tout s'enchaîne selon un crescendo visuel et sonore irrésistible.

